

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ائمه المعارف اسلامی

شماره ثبت ۶۹۹۶۴
رده بندی
تاریخ ۲۷ بهمن ۸۵
مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



فصول

مجله النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثالث

إبريل، مايو

يونيو ۱۹۸۲

۳

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدي وهبه
مصطفى سويلف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

مدير التحرير

ساعات حربية

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

الكتاتيب الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

الاشتراكات من الخارج :

عن ستة (أربعة أعداد) ١٥ دولار للأفراد ٢٥ دولار للهيئات .
مصاريف البريد (البلاد العربية - ١٠ دولار)
(أمريكا وأفريقيا ١٥ دولار)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عنه لصور - الجية المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش
البحر - بولاق - القاهرة - ج - ع - م - تليفون ١١٥٠٠٠
٧٧٥٢٢٨ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

الإعلانات :

يقبل عليها مع إدارة العامة أو مندوبها المصنفين .

الأسعار في البلاد العربية :

لبنان ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين ديناراً
ونصف - العراق ديناراً وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة -
الأردن ديناراً وربع - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٢٥٠ قرشاً -
نوس ٢٠٠ و ٢ دينار - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن
١٨ ريالاً - ليبيا ديناراً وربع

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن ستة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشاً . ومصاريف البريد
١٠٠ قرشاً .
ترسل الاشتراكات عمالة برقية حكومية .

١	رئيس التحرير	١
٥	التحرير	٥
١٣	هيام أبو الحسن	١٣
٢١	مدحت الحجار	٢١
٢٩	فؤاد دواودة	٢٩
٣٤	سعد أوديش	٣٤
٥٣	نعمان عاشور	٥٣
٥٩	إبراهيم حاداد	٥٩
٩٩	أحمد عثمان	٩٩
٨٩	محمد يدوي	٨٩
١٠٣	حليمة عبد النعم	١٠٣
١٠٩	جوزين جرجس عثمان	١٠٩
١١٧	نجيب فايق التاروس	١١٧
١٢٩	محمد عثمان	١٢٩
١٣٧	سمير سرحان	١٣٧
١٤٣	أحمد زكي	١٤٣
١٥١	سامية أحمد	١٥١
١٥٩	عبد الرحمن بن زيدان	١٥٩
١٧٣	أبى سلامة	١٧٣
١٨٣	إبراهيم السطحي	١٨٣
١٩٧	إعداد : أحمد حنر	١٩٧
٢٠٩	الفرق المسرحية من خلال تجاربهم	٢٠٩
٢٢٩	الواقع الأدبي :	٢٢٩
٢٣١	بحر نقدية	٢٣١
٢٣٨	قراءة نقدية لثلاثية عجب سرور	٢٣٨
٢٤١	مناقشات أدبية :	٢٤١
٢٤٨	التاريخ والواقع : قراءة في «باب الفرج»	٢٤٨
٢٤٩	القارص والأسيرة والظوم المعاصرة	٢٤٩
٢٥٧	عرض دراسات حديثة :	٢٥٧
٢٥٨	سيمبولوجيا المسرح والفن	٢٥٨
٢٥٩	قارص في الأدب	٢٥٩
٢٥٩	لشرح التجربة من منظورين إلى اليوم	٢٥٩
٢٦٠	الدوريات الأجنبية :	٢٦٠
٢٦٥	الدوريات الإنجليزية	٢٦٥
٢٦٧	الدوريات الفرنسية	٢٦٧
٢٧٣	رسائل جمعية	٢٧٣
٢٧٣	مناقشات :	٢٧٣
٢٧٥	أوهام .. ومخاوف	٢٧٥
٢٧٥	ملاحظات قري	٢٧٥
٢٧٥	البيوجرافيا :	٢٧٥
٢٨٥	لشرح الفرق الحديث في اللغة الإنجليزية	٢٨٥
٢٨٥	بيوجرافيا المسرح العربي ١٩٧٠ - ١٩٨٠	٢٨٥
٢٩١	This Issue ترجمة :	٢٩١
٢٩١	مراجعة :	٢٩١

المسرح اتجاهاته وقضاياها

أما قبل

.. فإن أي تقصير من جانب تحرير هذه المجلة يمكن أن يكون موضوعا للنقد ، ولكن فرق كبير بين أن يكون هذا النقد موضوعيا وعلميا ، وأن يكون مجرد تشهير . ولنا من الغفلة بحيث ندعى لهذه المجلة الكمال ، أو أن القصود لا يلحق بها قط في جانب أو آخر ، ولكننا نبذل أقصى جهدها لكي ترتفع بها عن السوقية والغفائية ، ونجنيها من ألق المشوائية ، ولكي نجعل منها أداة معرفة حقيقية ، ومنير فكر حر ، يستوعب الماضي ، ويعايش الواقع ، ويتطلع إلى المستقبل فإذا بدا لأحد بعد ذلك أننا قصرنا في جانب فمن حقه - بل من واجبه - أن يشرح لنا وجه هذا التقصير ، ولكن من واجبه أيضا أن يخصص الجوانب الإيجابية ، وأن يقيس هذا وذلك كله إلى طاقة البشر .

ولقد أخذت على العدد السابق بعض المآخذ ، ولكنها كانت إلى التشهير أقرب منها إلى النقد الموضوعي . لقد كان موضوع ذلك العدد هو « الرواية وفن القص » ، وكان هدفه الأساسي هو دراسة القضايا التي يطرحها علينا هذا الفن الأدبي ، ولم يكن بحال من الأحوال التأريخ لهذا الفن ، أو رصد ما أنتجته أجيال الروائيين المتعاقبة ، لأن التأريخ والرصد قد يصلحان هدفا لكتاب أو لسلسلة من الكتب ، ولكنها لا يصلحان لمقالات تنشرها مجلة متخصصة ، ونتيجة لغياب هذا الوعي المهني راح عدد من كتاب الرواية المعاصرين يبحثون عن أسمائهم في هذا العدد ، هل ناقش أحد أعمالهم ، أو أحدث كاتب لهم ذكرا ؟ وعندما لم يجدوا شيئا من ذلك تميزوا من الفيض ، وراحوا يكيلون للقائمين على المجلة نبالا أهون ما فيها التقصير الشنيع . ولقد حاول بعضهم أن ينجي دوافعه الشخصية وراء التمسح بأسماء بعض الروائيين الذين يتعمون إلى أجيال سابقة ، والذين لم يرد لهم ذكر في ذلك العدد ، ولكن بعضهم الآخر قد أعلن عن دوافعه الخاصة بلغة لا تحتمل التأويل . هذا في الوقت الذي كلهم فيه - بل أجمعهم فيها يبدو - أن يجدوا غيرهم من كتاب الرواية قد ظفروا باهتمام أكثر من كاتب .

مركزية تشهيرية

- وفي هذا السياق أود أن أوضح - فيما يخص هذه المجلة - عددا من المبادئ :
- أولا : أننا لا نطلب من أحد أن يعد دراسة للملف الرئيسي للعدد حول نتاج أدب بعينه ، بل نلج دائما في أن يكون المنطلق من قضية إستمولوجية أو مذهبية أو فكرية أو جمالية . أما فيما يتعلق بالاستشهاد أو الجانب التطبيقي لما يقدمه الباحث من طروح نظرية ، فنترك له ، وإن كنا نؤثر أن يكون النموذج التطبيقي من أدبنا العربي . وليس في مقدور أحد - بل ليس من حقه أصلا - أن يحمل ناقدا على الاهتمام بأدب دون أدب ، أو عمل دون آخر ، فالتأقد حر فيما يهتم به من أعمال .
- ثانيا : أن هذه المجلة - شأن كان المجالات المتخصصة - تضع لنفسها معايير صارمة . وعلى أساس من هذه المعايير فإنها تقبل للنشر بها ما تقبل ، وترفض ما ترفض . وليس هذا بدعا ، فهكذا تصنع كل مجلات العالم . والأمر الذي ينبغي أن يكون واضحا هو أن المقالات التي قد تكون صالحة للنشر في مجلات أخرى ، لا تكون بالضرورة صالحة للنشر في هذه المجلة .
- ثالثا : أن العمل الأدبي الجيد يفرض نفسه على النقاد والدارسين فرضا ، ومن ثم يبرز صاحب هذا العمل ويتحدد مكانته . ولا أهمية هنا لكثرة ما يكون أحد الكتاب قد أفرزه من نتاج . على أن العمل الأدبي الجيد نفسه لن يمنع مقالا متافئا عنه حق النشر . وأيضا فإن العمل الأدبي العادي - فضلا عن الرديء - لن يكون مستجا للدراسة خاصة عنه .
- رابعا : أننا - كما أعلنا منذ البداية الأولى - لا نسلم بالشهور ابتداء ، بل نرى أن كل شيء قابل للنظر وإعادة النظر . ومادام الأمر كذلك فإنه من المستبعد نهائيا أن تورط في الانحياز إلى أدب بعينه فتدفع به فوق رؤوس الآخرين . ذلك أن إيديولوجية الأديب عندنا - أيا كانت - ليست هي المعيار الذي يحدد القيمة الفنية لأعماله . ويسعى في هذا المرفوض من الأدباء ، وأنصاف المرفوضين ، وأنصاف الأنصاف .

هذه هي المبادئ الأساسية لخطة العمل في هذه المجلة ، وهي التي مكنتنا من أن نحصى قدما في تحقيق أهدافها المعرفية . وليس غريبا أن يحدث نجاحها وجما لبعض الأفراد ، وأن يملأ نفوسهم غيظا .

أما بعد ، فهذا هو العدد السابع من هذه المجلة ، وموضوعه الأساسي هو المسرح : قضاياها واتجاهاته ، نرجو أن يكون فيه ما يلي بعض المطالب ، وما يثير شيئا من الاهتمام .

المسرحية صياغة جديدة لتلك الأسطورة . تحمل رؤية صاحبها أو وجهة نظره . فقد رصد الباحث الدور الخاص الذى قام به المؤلف فى هذه الصياغة . وقد كان أبرز ما رصدته الباحث فى هذا المجال حرص الحكيم على تنقية الأسطورة من الجو الخرافى الذى يعتمد على المعجزة وسيلة لقضاء المطالب . ثم إدارته للصراع بين نسقين من أنساق السلوك . يرتبط أحدهما بالعلم والآخر بالسياسة . فإذا هو صراع بين الرغبة فى تحقيق الخير للناس والرغبة فى الاستئثار بالحكم . وهذا الصراع نفسه يتولد عنه بالضرورة صراع آخر بين الوسيلة والغاية . وإذا كان الصراع بين صمت (رمز الشر) وأعدائه من ناحية . وإيريس وحورس من ناحية أخرى . ينتهى بانتصار الأخير معتمدا على التحايل والرشوة . فإن الحكيم يقدم شخصية « الكاتب » - برؤيته الخاصة - لى يكون مثالا للإصرار على ضرورة أن يتنصر الخير بنفسه وبقوته الذاتية . وفاة لمبادى أوزيريس .

وهكذا تعود الأسطورة القديمة لتستأنف تجلياتها فى مسرحنا الحديث . وبهذه الدراسة ينتهى المحور الموضوعى الأول من محاور هذا العدد . ثم يبدأ المحور الثانى بمقال للمخرج المسرحى الأستاذ سعد أردش عن « العرض المسرحى بين التأليف والإخراج » . وهو المقال الأول من ثلاثة مقالات تشكل هذا المحور ، وتتعلق - بصورة عامة - بالشكل المسرحى .

وفى هذا المقال يقرر الكاتب أنه إذا كان المسرح فنا من الفنون التى تهضر على أساس من الكلمة . شأنه فى هذا شأن الرواية والقصة القصيرة والقصيدة . فإنه يختلف - مع ذلك - عن هذه الفنون الأدبية الصرفة . حيث إن العمل المسرحى لا ينبثق على خشبة المسرح إلا نتيجة لتآزر جهود عدد من الفنانين . يأتى فى مقدمتهم الممثل والمخرج . وعلى هذا فإن النص الدرامى المكتوب على الورق هو نوع من الإبداع الفنى يختلف كل الاختلاف عن « العرض المسرحى » . كما تختلف الأشكال الجامدة على الورق عن الحياة المتفجرة بالدم والحركة والانفعال . ومن هنا أصبح عمل المخرج عملا إبداعيا كذلك . ولم يعد فى وسع المسرح أن يستغنى عن جهوده . بل إن وظيفته قد تآكدت فى المسرح الحديث - عالميا - يوما بعد يوم . ونظرا لذلك الاختلاف الجوهرى المقرر بين النص المكتوب على الورق . والعرض المؤدى على خشبة المسرح . أصبح من الممكن الحديث عن حرية المخرج فى تأويل نصوص الكاتب . ومع ذلك تظل هذه الحرية مشروطة بمعايير محددة . بحيث لا يتجاوز تفسير المخرج الهدف الأخير لنص الكاتب . وقد أوجز « جاك كوبو » - المخرج الفرنسى الكبير - هذه المعايير - على نحو ما يوردها صاحب المقال . فيما يلى :

- أن المخرج « يبتكر أفكارا ولكنه يستكشف هذه الأفكار » .

- أن المخرج يترجم الكاتب .

- أن على المخرج أن يحسن قراءة النص وأن يستوعب إيماءاته .

ثم يقرر كاتب المقال ضرورة الالتزام بمحد أدنى من التفاهم والالتقاء بين المؤلف والمخرج حول المضمون الفكرى للمسرحية . وأسلوب معالجتها . وأخيرا يعرض الكاتب لبعض المواقف ذات الميزى فى هذا الصدد . التى مر بها خلال تجربته فى الإخراج المسرحى . هذه وجهة نظره فى قضية قديمة متجددة . يطرحها علينا أحد أساتذة الإخراج المسرحى : فما وجهة نظر المؤلف . مهده النص الدرامى ؟

هنا يأتى مقال الكاتب المسرحى المشهور الأستاذ نعيان عاشور عن « خالق النص وصاحب العرض » لى يعرض لنفس القضية . أعنى قضية العلاقة بين النص الدرامى والعرض من خلال وجهة نظر المؤلف . التى كونها - كذلك - من خلال تأملة وتجربته على السواء . ويرى الأستاذ نعيان ضرورة اشتراك المخرج مع المؤلف فى رؤيته الإبداعية . ويعترض على التسمية التى يطلقها المخرجون على أنفسهم بوصفهم « أصحاب العرض المسرحى » . ثم يقدم صورة عامة لأوضاع المسرح المصرى . مستعرضا البدايات الأولى للمسرح المترجم والمغرب . ثم بادرة التأليف المسرحى عند عبد الله التديم . التى لم تسفر نتيجة للاحتلال البريطانى لمصر . ثم يذكر كيف نشأت فى كنف الاحتلال أشكال مسرحية غنائية وهزلية . تسمى إلى التطريب والترفيه . وهو ينتهى من ذلك إلى أن المسرح المصرى لم يعرف المخرج

المتخصص إلا مع ظهور مسرح جورج أبيض . ثم يتابع الكاتب ازدهار الحركة المسرحية في أعقاب ثورة ١٩١٩ . إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية وما أحدثته من أثر في الحركة المسرحية خلال الحقب التالية . حتى إذا كنا في مرحلة الخمسينيات والستينيات ظهر كتاب مسرح جدد . اتسمت بنصوصهم بقابليتها للعرض المباشر على الجمهور ، وكانت النصوص المكتوبة خلال المراحل السابقة تفتقد هذه الخاصية . وفي النهاية يعرض الكاتب تجربته الخاصة بوصفه واحداً من كتاب تلك المرحلة ، ويتناول المشكلات الخاصة التي واجهته مع المخرجين الذين تعاون معهم ، ويخلص إلى أن أكثر العروض نجاحاً قد تمثل في تلك العروض التي التزم فيها المخرج بالنص وبرؤية مؤلفه . وهكذا تتجادل الأفكار والمواقف في هذا المقال والمقال السابق له ، حول قضية النص والإخراج ، كما ستتجادل مرة أخرى في ندوة هذا العدد . ولكن القارئ المتأمل سيدرك - فيما تضمنته الدراسات التي تشكل في هذا العدد محور التيارات والمدارس المسرحية ، وفي المقال الخاص بأسعراهن اللدوريات الفرنسية - إلى أي مدى يمكن أن يصل التطرف في تقدير دور المخرج والممثل .

ومها يكن من أمر فإن « فكرة المسرح » في عمومها قد دخلت خلال حقبة الستينيات في منحرج جديد نتيجة لما شهدته هذه الحقبة من مد مسرحي غامر . لقد أُنشئت هذه الحركة المسرحية النشطة فكرة البحث عن هوية مسرحية متميزة عن القالب التقليدي المستعار من المسرح الغربي . والطريف - كما يحدثنا الدكتور إبراهيم حمادة في مقاله عن « توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي » - أن ينشأ هذا البحث لدى كاتبين كبيرين هما يوسف إدريس في مقالاته الشهيرة في مجلة « الكاتب » ، وتوفيق الحكيم في كتابه « قالبنا المسرحي » . والمقال استعراض للنظرية التي يطرحها الحكيم في هذا الكتاب . ونعبر لبعض أفكاره ونصواته .

لقد قدم الحكيم في هذا الكتاب تصورا لقالب مسرحي عربي يشترط له :

- أن يكون صالحا لاحتواء كل الأشكال العالمية ، كتابة وتعليلا .

- أن ينبع من تقاليد التراث الشعبي ويستخدم أدواته .

ومن ثم فقد وقف عند ثلاثة من عناصر هذا التراث : هم الحكايات (الخاكي - الراوي) ، والمقلدان (المقلد والمقلدة) . والمداح . وتنحصر مهمة الأول في دور الراوي التقليدي ، فهو يدخل إلى المسرح ليذكر اسم المسرحية واسم مؤلفها . ويقوم بعد ذلك بدور الراوي إذا ما كان له دور في النص ، كأن يتحدث عن الزمان والمكان ، أو يفسر شيئا غامضا . وقد توكل إليه مهمة إدارة المسرح . أما المقلدان فيقدمان رنجات ، يقلدان فيها أفرادا من طبقات الشعب المختلفة تقليدا ساخرا يثير الضحك ، معتمدا على الصوت والإيماء وتعبير الوجه . وهو يمثل أهم عنصر في القالب المقترح . وإذا كان هناك مقلد لشخصيات الرجال فلا بد أن تكون هناك مقلدة لشخصيات النساء . وأما المداح فهو ذلك الرجل الذي يتنقل بين القرى في مواسم الحصاد ، مرددا الأغاني الدينية ودوره في قالب الحكيم ثانوي .

وأخيرا يستعرض الكاتب تطبيق الحكيم لهذا القالب على بضعة مسرحيات عالمية كلاسيكية . ولكنه يرى أن محاولة الحكيم تكاد تكون مستحيلة . منبها إلى أن الحكيم لم يفعل أكثر من أنه عاد إلى مرحلة متخلفة من مراحل المسرح الإغريقي . حين كان يمثل واحد يقوم بدور جميع الشخصيات .

وكما لم نحسم حتى اليوم قضية المؤلف والمخرج . لم نحسم أيضا قضية استبعاد القالب المسرحي التقليدي واستحداث قالب مسرحي جديد من العناصر الفولكلورية المحلية الخاصة .

وبانتهاء المحور الثاني تنهى القضايا التاريخية والفنية الخاصة التي تعرض لها هذا العدد . وهي ليست بطبيعة الحال كل القضايا ، ولكنها من أهمها .

وتم يأتي المحور الثالث لموضوعات هذا العدد فيعرض لأهم تيارات المسرح العالمي الحديث ومدارسه . ما كان منها له تأثير في مسرحنا وما لم يكن .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة مستفيضة للدكتور أحمد عثمان عن « قطاع البرمجة » وهي دراسة فيما عرف باسم المسرح الملحمي عند

« برتولد بريخت » من حيث أصوله الكلاسيكية حتى فروعه المصرية .

لقد تضاربت الآراء حول طبيعة مسرح بريخت حتى كادت تصنع منه لغزا ، وحتى اتسعت الهوة بين فئة للمسرحي والمناقشات الدائرة حوله .

وقد عرض الباحث لفكرة كسر الإيهام ، التي تمثل عنصرا أساسيا في نظرية هذا المسرح ، وتبج أصولها في المسرح الإغريقي وامتدادها حتى العصر الحاضر ثم عرض لمفهوم الاغتراب الذي يرتبط عند بريخت بعملية إخفاء الطابع الملحمي على العرض المسرحي . مبينا كيف أن جذور هذا المفهوم ترجع إلى هيجل وماركس ، وأن بريخت قد نقله عن الشكليين الروس ، كما نثله في أسلوب المسرح الصيني ، وإن كان قد أضاف إليه . وهو يستخدم التخریب - كما يقول الباحث - بهدف دفع المشاهد إلى إعادة النظر في الأشياء بعين فاحصة ناقدة ، دون أن يستثنى من ذلك البدييات أو المسلمات . ويتم تدوير المثل على أسلوب التخریب بالحديث بضمير الغالب لا المتكلم ، ونقل الأحداث بالزمن الماضي لا المضارع ، ثم قراءة الدور مع مراعاة الملاحظات والتعليقات المصاحبة له . ومن ثم تبرز أهمية دور الراوى عند بريخت ، إذ إنه يساعد على تحقيق ذلك الاغتراب .

ولقد عرف القارئ العربى المسرح برينحت معرفة جيدة من خلال العروض والترجمات التى تمت لمسرحياته ، كما عرفت نظريته فى المسرح الزواج - كمسرحه - لدى كثير من المثقفين . وأكثر من هذا يمكن أن يقال إن عددا كبيرا من نصوص المسرح العربى بعامة قد تأثرت بمعطيات هذه النظرية ، كليا أو جزئيا . وكانت فكرة التفرغ واحدة من الأفكار التى طرحها هذا المسرح ونجحت فى بعض نتاجنا المسرحى . ومن ثم نجدنا الأستاذ محمد بدوى فى مقاله «مجليات التفرغ» عن أثر هذه الفكرة فى مسرح واحد من كتاب المسرح العربى المجيدين هو سعد الله ونوس .

لقد استطاع ونوس - كما يرى الكاتب - من خلال توظيفه للمناصر الجارية في التراث الشعبي والتاريخ القومي ، ومناقضته عن برهنت ، أن يخلق ما يسميه بمسرح التيسيس ، حيث يصبح العرض المسرحي ساحة جدل فني وفكري ومياسي .

ومن خلال تحليل الكاتب لأشهر النصوص المسرحية لوفوس ، ينتهى إلى أن النص المسرحى عنده يقدم - فى كليته - عالما حاد الخطوط والألوان ، يدور حول السلطة ، وأن هذا قد أدى بالكاتب إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة ، فى مجرد رمز تبسيطى للواقع .

ومن مسرح التفریب ، أو المسرح الملحمی بعامه ، تنقلنا المذكورة حفيظة محمد عبد المنعم إلى مسرح « أنطوان آرتو » ، الذي اقترن اسمه بمسرح القسوة ، أو مسرح القلق والقوضى والثورة على عالم يسير نحو الفناء ، ولم يك آرتو كاتباً فحسب ، بل ممثلاً ومخرجاً ومنظراً درامياً ، حاول أن يؤصل فكرة مسرح ميتافيزيقي لا يتجه إلى الذهن فحسب ، بل يطمح إلى أن يعزو العاطفة عن طريق التأثير المفروض ، والقدرة على التحلل ، والهديان .. إلخ . لقد حاول أن يعيد للمسرح إلى نبع الخلقية . وهو في عدم اقتناعه بأن هناك حرية إنسانية ، إنما يدل على نسيية مفاهيمنا عن الخير والشر . ومن ثم فإنه يرفض البناء القضي للشخصية ، ويستعاض عنه بخلق شخصية ميتافيزيكية الأبعاد ، أسطورية ، تختزل الثابت والأرضي في البشرية . ومن ثم تكثر في مسرح آرتو الطغوس الأسطورية ، والزنا بالمحارم ، والهديان والحنون .

أما في مجال الإخراج فقد كان آرنو يهتم كل الاهتمام بشاعرية المكان ورموزه ، ويحاول تحقيق ذلك عن طريق بناء ديكور رمزي ، يحسم الحضور الأسطوري ، والإيهام بالجو العفوي ، مع الاختصار على اللباس التاريخية .

وفي إطار التيارات المسرحية الحديثة التي أفرزتها الثقافة الفرنسية في النصف الثاني من القرن العشرين ، وبما كان تيار مسرح العبث أكثر هذه التيارات بروزا وانتشارا في كثير من بلدان العالم . ولاشك في أنه حظي بممثلين له لدى عدد من كتاب المسرح في أكثر من بلد عربي .

وعن هذا التيار نجدنا الذكورة جوزين جودت عثمان ، حيث تقوم - في مقالها - بتحليل مجموعة من أعمال كتاب مسرح العشب ، الذين ظهروا في خمسينيات هذا القرن في فرنسا ، والذين ربط بينهم اليأس من المصير البشري للمعتم ، ، المحكوم بالترف المادي ،

والبغض ، والأنانية ، والحروب المدمرة ، والإيديولوجيات الاستغلالية . وفي الوقت الذي يصور فيه هؤلاء الكتاب هذا المصدر البشع - كما تقول الكاتبة - فإنهم يحاولون أيضا تحطيم القوالب المسرحية المتعارف عليها ، فلا حبكة ولا أحداث ولا صراع في هذا المسرح ، بل شخصيات تترثر في ثقافة وبلا مشاركة فيما بينها ، وتنتظر مصيرا مجهولا ، ولا تقدر على الفعل ، أي فعل .

وبالرغم من هذا فإن مسرح العبث لم يكن تأثيره - فيما ترى الكاتبة - سلبيا ، فقد كان مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها على مواجهة نفسه ، ومواجهة العالم المحيط به ، فيرفض الركود الفكري ، والجمود في الإحساس ، والتزيف في الواقع ، وربما استرد بذلك شيئا من إنسانيته المفقودة ، وشيئا من الأمل في حياة حقيقية مشرقة .

ثم نترك فرنسا إلى إنجلترا في نفس الحقبة تقريبا ، حيث يتحدثنا الدكتور نجيب فائق أندراوس عن مسرح الغضب ، الذي استله «أزبورن» بمسرحيته المشهورة «النظر إلى الماضي في غضب» ، التي عرضت في مايو سنة ١٩٥٦ . لقد صفق النقاد طويلا لهذا العمل الثوري الغاضب ، الذي يكشف للمجتمع عن حقيقة ما يجري فيه . وقد عد النقاد هذه المسرحية بشارة بميلاد كاتب ثوري ينتظر منه الكثير ، وبمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية لكن الأيام مرت ، وانحسرت موجة الغضب ، وأدرك الجميع أن أزبورن غير قادر على تحقيق ما تصور النقاد أنه قادر عليه .

وهنا يطرح الكاتب هذا السؤال : هل « انظر إلى الماضي في غضب » عمل ثوري ؟ وهو يرى أنه إذا كانت مهمة الأدب الأساسية هي الكشف عن حقيقة المجتمع ، فإن هذه المسرحية عمل ينشر اليأس والإحباط ، ويركز الاهتمام في الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد المحللاً في إنجلترا ، دون أن يهتم بأنماط أخرى ، لا تدمي الثورية ومعاداة المؤسسات الاجتماعية القائمة ، ولكنها تعمل في صمت من أجل الحياة واستمرارها .

لقد أخفق هذا الكاتب في إقناعنا بثورية بطله ، بل ربما يدعي هذا البطل محافظا ورجعيا . وأيضا فإن علاقة هذا البطل بالبطلية لم نجد أن تكون علاقة ميل جنسى ، ورغبة منه في أن يمارس السيادة المطلقة ، بعد أن أخفق - نتيجة لاعتراض أسرتها على زواجه منها - في أن يحوّل هذا الزواج إلى وسيلة للصعود الطبقي .

ومن مسرح الغضب نتقل مع الدكتور محمد عتاي إلى «المسرح الغني» ، وهذا هو عنوان مقاله .

وهو هذا المقال يذكرنا بحقيقة أن الاهتمام بالتحليل النفسي في الأدب قد برز بعد بروز نظريات « فرويد » عن الذاكرة ، فتبدى في البداية في أعمال « جويس » و« فرجينيا وولف » ، وفي الشرق قصائد « إليوت » و« هاوند » ، أما في المسرح فقد تأخر ظهور الدراما السيكولوجية حتى الستينيات من هذا القرن . لقد ساد المسرح الملحمي والعبي وغيرهما بعد الحرب العالمية الثانية ، نتيجة للإطاح بالمشكلات الاجتماعية والسياسية ، ولم يبرز الاهتمام بالتحليل النفسي إلا أخيراً ، وعلى وجه التحديد منذ الستينيات .

وقد قدم الكاتب دراسة تحليلية دقيقة لمسرحيتين تتسمان إلى هذا الانحياز : الأولى هي مسرحية « البيت » ، التي كتبها « داليد ستوري » ، والثانية هي مسرحية « العزلة » ، أو « الأرض الحرام » . ومن خلال هذا التحليل النصي الممتع ، يكشف لنا الكاتب عن أهم ما يميز هذا التيار المسرحي ، كانتقاء الحدث فيه ، والتعويل على المآثر ، ودوران الصراع بين مستويين من مستويات النفس الإنسانية ، هما الشعور واللا شعور .

واستمرارا في متابعة هذه التيارات المسرحية الحديثة نترك القارة الأوروبية كلها وننتقل إلى أمريكا ، حيث يتحدثنا الدكتور سمير سرحان عن «التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي» . وهو يبدأ حديثه بدراسة لطيفة «الظاهرة المسرحية» في أمريكا ، مشيرا إلى أنها لا تقتصر على النص ، بل تجاوزت إلى العرض المسرحي كاملا .

وقد قسم الكاتب الظاهرة المسرحية الأمريكية إلى أقسام واضحة ومحددة ، هي :

- المسرح التجاري : أو مسرح برودواي : وهو مسرح التسلية والإيهام والمخافة ، ويؤمه البورجوازيون .

- المسرح الحاد ، أو المسرح خارج برودواي ، وهو مسرح التصوير الأدبية الجادة ، وفيه ترتفع أسماء مثل «آثر ميلر» و«تسني

- وليامز ، « يوجين أونيل » ، « إدوارد آلي » .
- المسرح الحاد ، أو المسرح خارج خارج برودواي ، وهو ياز بدأ في الستينات . عماده شباب ناتر على الإدارة الأمريكية . وعلى عطف الحياة الأمريكي .
- المسرح التجريبي ، وهو مسرح يقوم بمغامرات مسرحية في النص والإخراج والأداء .
- المسرح الإقليمي ، وهو المسرح الذي ينتشر في الولايات المتحدة كلها .
- المعامل المسرحية ، وهي معامل تفرخ فنونا جديدة للفرجة المسرحية .

وقد أبرز الكاتب ظاهرة التجريب في ذلك المسرح ، التي رافقتها جهود المخرج « جروتوفسكي » ، الذي قدم بحارب جديدة في الإخراج والأداء . نجحت فيما اصطلاح على نسبته بالمسرح الفقير . وكذلك انصبت جهود « بيتر شومان » ، على خلق « معامل مسرحية » . تقوم على أساس من فكرة إلغاء النص المكتوب من قبل .

هل هذه التيارات هي كل ما في المسرح الأمريكي ؟ إن المخرج المسرحي الأستاذ أحمد زكي مازال يدخر لنفسه الحديث في هذا السياق عن اتجاه مسرحي أمريكي كذلك ، هو مايسى بالمسرح الحلي . وهو في مقاله عن هذا المسرح يقف عند عروض « فرقة المسرح الحلي » الأمريكية ، التي تركت بصمات حقيقية في حياة المسرح الطبيعي المعاصر . إن أعضاء هذه الفرقة فوضويون أساسا ، ولكن بطرق سلمية . ومن ثم كانت نظريتهم تهدف إلى القضاء على الرأسمالية . وإلغاء الدولة . والتخلص من نظام العملة . ورفض السلطة وأنواعها كافة . وهم أيضا يؤكدون الحرية الفردية . بما في ذلك حق الفرد في الثورة بطريقته الخاصة ، ويكرهون النظام الحزبي . دون أن يوجهوا زملاءهم إلى الحسك بآية استراتيجية معاكسة لرغباتهم .

أما على المستوى الفني فقد تبنى المسرح الحلي أساليب مسرح القسوة ، وراث الصوفية الشرقية . والبوجا . وتصورات السيكولوجية التاريخية ، وكذلك ظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعا تجريدية ، وحلت الأصوات محل الكلمات . وأحيانا قسمت والعلامات الطقسية ، فضلا عن كسر الحاجز بين ما يحدث على خشبة المسرح وما يحدث في الحياة . ولهذا كله كانت نصوص الفرقة نصوصا استعراضية أكثر منها أدبية .

ومن الولايات المتحدة الأمريكية نذكر راجعين مرة أخرى إلى فرنسا ، حيث تحدثنا المذكورة صامية أسعد عن أحدث أشكال المسرح الفرنسي المعاصر ، وهو ما يعرف بمسرح الحياة اليومية .

إن هذا المسرح - فيما نقول الكاتبة - يحاول أن يعيد جزئيات الحياة اليومية إلى خشبة المسرح . بعد أن ظلت مستبعدة بمجة تفاهتها ، وهو لذلك يستبعد اللوحات التاريخية التي صورتها الواقعية النقدية . على نحو ما نعرف عند برنخت ، على الرغم من التباين بين أصحاب هذا الاتجاه وبينه ، وهو أيضا يتخذ موقفا مضادا لمسرح العيث بوصفه مسرحا يذهب بعيدا في ميتافيزيقا العدم . إنه مسرح يحرص على نقل الحياة البسيطة ، التي تحاصرها الأنظمة الإيديولوجية . وتحولها إلى أشياء غير قابلة للتغيير . وفي هذا يختلف مسرح الحياة اليومية عن مسرح برنخت .

ثم تقوم الكاتبة بدراسة الطروح النظرية التي طرحها « ميشيل فيتافير » بوصفه واحدا من أشهر كتاب مسرح الحياة اليومية . ثم تعرض الكاتبة لمسرحيتين له . هما « طلب الوظيفة » و « مسرح الحجرة » . منبوية من ذلك كله إلى تقرير أن مسرح الحياة اليومية يمثل ظاهرة مسرحية مهمة . ولكن الحكم عليها يحتاج إلى انتظار قد يطول .

وإذ ينتهي المحور الثالث بالحديث عن مسرح الحياة اليومية نكون قد ألمعنا بأبرز التيارات المسرحية العالمية الحديثة وأهمها . وإذا كان المسرح المعاصر في مصر قد عرف جفوره المفرقة في القدم فإنه كان كذلك على صلة بهذه التيارات ، ولكن معاييرها الذاتية . التابعة من ظروفه الموضوعية الخاصة ، قد جعلته حذرا فيما يقبل منها وما يرفض .

وقد عرف المغرب المعاصر عددا كبيرا من كتاب المسرح المجددين . شعرا ونثرا . الذين مثلوا بتأجهم المسرحي بعض هذه

الاتجاهات . وخاصة مسرح انثى عد وليمز ، والمسرح التسجيل عد بوعظو . والمسرح الميستي عد بوشيد . فضلا عن اهتمام بعض الأشكال المسرحية الشعبية

واظهر الاخيرة في ملف هذا العدد تنصده دراسة للكاتب المغربي عبد الرحمن بن ريلاند عن «آداب الحرب في المغرب» - وفيه يقدم عرضاً تاريخياً لمرآة النوعي بالقصة الاحيائية والعمومية بعد اسماها الاستعمار الفرنسي للمغرب - ويرجع ذلك إلى نشوب الصراع العربي بعد أن ظل محمداً طوال مدة الكفاح العسكري - ومن خلال تحليل الكاتب لعدد من المسرحيات المهمة - مثل «عودة الأوباش» - محمد إبراهيم بوعلو - و«راشدي الشافعي» - لحسن محمد الطريقي - و«نار تحت الحلاء» لأحمد بنعيمون - و«معارك الملوك الثلاثة» للعلب الصديقي - يصل الكاتب إلى الحديث عن ثلاث فترات متميزة في حياة المسرح المغربي : الأولى هي فترة الانحياز بكامله لفرنسا ، والثانية تمثل استقلالية المسرح ، والثالثة تتميز بمحاولة تأصيل الشكل

ويرى الكاتب بعد هذا أنه إذا كانت مسيرة المسرح المصري قد توارعت بين الفهم الخليل وغير الخليل للتاريخ ، فإن هزيمة يوبو كانت معطفاً لها في سيادة الفهم الخليل للواقع ، فاستطاع المسرح أن يحقق إنجازات مسرحية كبيرة ، كما وكيفا ، وإن برتض حركة الواقع ، طارحاً قضايا التحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية ، على نحو ما فعل في إنتاج عبد الكريم برشيد

ومن واقع المسرح المعرفي إلى المسرح في مصر مرة أخرى ، ونكتفي في هذه المرة بتوقف مع الأستاذ امير سلامة عند المسرح الإقليمي ، الذي أصبح بشكل طاهرة على حيز كبير من الاهتمام به - كما يذهب الكاتب - يختلف عن مسرح لقطاعين بدم وخصائص في كونه مسرح هواة ، يتحول من يذهب إلى مشاهدته في عقر داره ، بتقدمه للمروض التي لا يستطيع هذان القطاعان تقديمها ومن ثم فإنه يصبح في تقديم عروض جادة ، تسهم في خلق مسرح مصري أصيل .

وإذا كان المسرح الإقليمي قد حقق بعض النجاح في قليل من العروض ، مثل عرض «على الزريق» أو عرض «ابنك هو الملك» ، فإن كثيرا من عروضه تشرق بين العروض والخطط بين تقاليد التراث اليونانكودري وتحيات للمسرح الحديثة ، كما حدث في عرض «بالي»

وبعد استعراض الكاتب لمشكلات هذا المسرح في الواقع الممل ، يهبط إلى انه - بوصفه مسرح هوة - لابد ان تتعاقب فيه معادرات لتحرير ولبساطة في تناول المهوم اليومية . وانقصاها الخفيفة الى هم أكبر عدد من أبناء الشعب .

وأخيراً نسبي المصنف الرابع . ويسمى معه الملح كله . فقال للدكتور إبراهيم الحفافي عن أصول الدراما وشأنها في فلسطين :
والفعل دراسة منه للأصول التاريخية لنشأة الدراما في فلسطين بعد أن صرف مؤرخ المسرح اهتمامهم إلى نشأة الدراما في مصر وبلاد
وأحيانا في سورية

وهذا جدد بكتب مصدريه بل منها كتاب المسرح في فلسطين هما التاريخ القومي العربي والفتح الحديث وقد برز في هذه مسرحيات وعي كتبها بما كان يحدث بالأمه من أخطار داخلية وخارجية ، وبصفة خاصة تحركات الصهيونية والاستعمار

وقد شاب إنشاء هذه المسرحيات - فيما يرى الكاتب - عدة ثوابت في الحكمة والصراع وتشكيل الشخصيات بوجه تعاضد أدوات الكتاب وعدم تمكهم من اصول التدرامى . فضلا عن حرص جميع المسرحيات على الانحاء الأخلاق بصورة واضحة ووجهة

التحرير



سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران



المسرح المصري القديم

مصادره



من أكثر الموضوعات التي أثارت الجدل وما زالت تثير مسألة وجود مسرح متكامل في مصر القديمة ، فقد جرت العادة على إرجاع ابتداء الفن المسرحي إلى اليونانيين ، حتى يُقال إنه وُلد لديهم ، وشبَّ وتوسَّع على أيديهم ، ثم أُدخلته عنهم الأمم الأخرى التي تشبعت - طوعاً أو قسراً - بالخصاصة اليونانية

هذا ما تعلمناه في العصر ، وظلنا نؤمن به ردحاً من الزمن وكيف لا وقد أكدّه لنا «الأساتذة» ! ومحضر الصلحة وقع بين أيدينا في عام ١٩٩١ عدد خاص ألفته إحدى الدوريات الفرنسية لموضوع «المسرح النالي»^(١) . وكما كانت دهشنا وسعادتنا باللغة عندما تبين أن مصر الفرعونية أعطت للعالم الفن المسرحي . وما أكثر ما أعطته مصر ! ولكن الاستعمار الأجنبي الذي كبل مصر طويلاً جعلنا ننظر إلى الغرب في انبهار أعماقنا عن رؤية ما لدينا ، بل إن الاستعمار أحاط هذا الماضي بسياج معتم كي نظل راضين . لا للاستعمار السياسي والاقتصادي فحسب ، بل للاستعمار الثقافي كذلك ، وهو أهد خطراً وأشد فتكاً من كل ما عداه ، فهو يفضي على الهوية ، ويسلب المرد القدرة على التعبير بين الزائف والصحيح ، فإذا هو يجري وراء البدع ، ويردد الآراء المستعجلة من الغرب بدلاً من أن يعن النظر فيها حوله ، ويشتف الحقائق الكامنة في تراثه الذي طمس ذات يوم عمداً

هيام أبو الحسين

«والمسرحية مصر أدنى يعرض حدثاً درامياً في صورة حوار بين الشخصيات» ، و «مجموعة المسرحيات التي تمع من أصل واحد ، أو التي توحد بينها خصائص مشتركة» تعد مسرحاً ، وهو ينسب في هذه الحالة إلى البلد التي شاهد ميلاده ، أو إلى المؤلف الذي وضعه ، فنقول مثلاً : للمسرح الياباني ، أو المسرح المصري ، ومسرح شكسبير أو مسرح أحمد شوقي ... الخ . وأخيراً فإن للمسرح في أوسع معانيه هو «تقمص شخصيات خيالية (الممثلين) لشخصيات خيالية أو خرافية (الشخصيات المسرحية) أمام جمهور من النظارة» وقد استند هيلموت باثلفولف^(٢) إلى هذا التعريف الأخير في تأريجه للمسرح العالمي وتسلسله وبناء عليه فقد عد المسرح المصري القديم منبع هذه السلالة الفنية التي تشكل مرآة لحياة الشعوب^(٣) .

إن النصوص التي سيأتي ذكرها في متن هذا المقال تدل على أن كل التعريفات السابقة تنطبق على الفن الذي عرفته مصر منذ فجر الحضارة ، والذي عالج أنواعاً مختلفة ما زالت قائمة حتى اليوم في المسرح العالمي ، وهي الأوبرا والباليه والأشياء والملاهة . وقد خصصت هذه الأنواع لقواعد هية وأخرى منطقية ، أخذ يعصها الإغريق ، وكرسها للمسرح

وما من شك في أن المسرح المصري الحديث مدين بميلاده للمسرح الأوربي بشكل عام ، والفرنسي والإنجليزي بشكل خاص ، وهذه حقيقة لا يمكن إنكارها . ولكن المسرح في ذاته في من العون التي توصلت إليها مصر القديمة ، ثم تلقته الغرب عن طريق اليونانيين ، وتبناه وطوّره ، وعندما رُفَّت إليها بصاعتنا في أواسط القرن التاسع عشر ، جاءت في شكل حديد غريب على حاصرنا ، على نحو جعلنا نتصور أن مصر لم تعرف قط من قبل هذا الفن ، فما المسرح ؟ ومتى عرفته مصرنا ؟ وما مصادره الأساسية ؟

إننا لو فتحنا موسوعة من الموسوعات العالمية ، أو إحدى أمهات الكتب التي تعالج تاريخ المسرح ، أو حتى معجماً من المعاجم المهمة ، وجدنا أكثر من اثني عشر معنى للكلمة «المسرح» . ونحن لن نسوقها هنا جميعاً ، بل سنكتفي بذكر ما ينطبق منها على المسرح المصري القديم . فالمسرح «فن يصنع لقواعد تنعق عليها ، تتغير حسب العصور والحضارات» وهو يستهدف عرض مجموعة من الأحداث ، أمام جمهور من المشاهدين ، والمسرح تعبير يُطلق على «مجموعة النظارة التي تشاهد عرضاً مسرحياً» كما يعني «العرض المسرحي» نفسه .

الكلاسيكي ، ولا يزال صديها يتردد في المسرح الحديث وإن نسي الناس أصه ! وقد شاهد هذا المسرح جمهور متنوع الطبقات وانتشاره ، فالحكام وعية القوم كانوا يحضرون في المصد العروض الرصعة السامية التي كانت محظورة على غيرهم ممن لا يدركون «أسرارها» ، كما كان هناك جمهور من الخاصة المولعة بالمسرح ، وهؤلاء كانوا يستقدمون الفرق المسرحية لتمثل لهم ، ما يروقهم ، في ديارهم (مثلاً كان يحدث في أوروبا في القرن الثامن عشر) ، ثم جمهور العامة الذين كانوا يشاهدون المسرحيات لندية «المسطة» في البهو الخارجي للمعد (كما كان يحدث أمام الكنائس الأوربية في المصور الوسطى) ، بالإضافة إلى العروض الشعبية التي كانت تقدمها الفرق المتحولة في الميادين العامة بالمدن والكور

أما بالنسبة لتاريخ ظهور المسرح في مصر فقد اختلفت الأحوال في شأنه . فالأب «ديوتون» يرجعه إلى عام ٣٢٠٠ ق . م ، ويشاركه في هذا الرأي العالم الألماني «زيت» ، في حين يرى الأثرى «روس» أن المسرح قد ظهر في مصر حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م . وأياً كان الأمر فيلاد المسرح في بلدنا منذ قرابة ٥٠٠٠ سنة بعد غيبة في القدم إذا ما قورن بظهور المسارح العالمية القديمة ، الشرقية والغربية منها على السواء^(١٧) هذا ويرتبط المسرح المصري بالأدب الفرعوني وبالألوان التي عالجها بشكل عام . ومن الحدير بالذكر أن الكاتب المصري خلف برديات كثيرة يرجع بعضها إلى الدولة القديمة . وهذه البرديات تدل على أن المصريين دهبوا منذ الأزل أناشيد وأعاني عدبة تحاكي لغة الطيور ، وترجم بحال طبيعة الساحرة ، وكان الملاح والصياد والملاح يشربها لعمه ليصف صبا وطأة العمل والإرهاق .

وكانت هناك كذلك أشعار عاطفية يشادها الأحياء في صورة مناجاة أو حوار . أضف إلى ذلك القصص التي كان يسردها رواة محفزون ، والتي كانت تجمع بين عناصر التسلية ، وتقى بفرض الإرشاد . كذلك خلقت مصر القديمة مجموعات كاملة من الحكم والأمثال والأمثال والأحوال المثورة ، التي حظي بعضها بشهرة عالمية^(١٨) ، والتي نجد انعكاسها في النصوص التعليمية التي كانت تُدرس في عصر الفراعنة ، وتهدف تربية البشر على اخلاق القوم ، وتلقين الشباب مبادئ العدالة والإخاء ، واحترام الكبير ومراعاة الصغير والضعيف ، وقواعد السلوك في داخل البيت وخارجه ، وإجلال مهنة «الكاتب» التي لم يكن لها نظير في مصر القديمة

وبلى جانب هذا الأدب الديوى ، كان هناك أدب ديني ، إن صح القول . وهو يتسل في الأساطير وكتابه الموقى .^(١٩) وكتاب الموقى ، من حيث الشكل ، يجمع بين الشعر والنثر ، وبين السرد والحوار والوصف . أما من حيث المضمون فهذا الكتاب يحوى بين دفتيه تعاليم حنيفة على أعلى مستوى فكري وحضارى ، فهو «يقْدَس» الطهر ، والنقاء ، والعدالة ، والتصدق في القول والعمل ، والتعاطف والراحم بين الناس ، والتعاون من أجل المصلحة العامة ، وطاعة أولى الأمر ، ويحصر على فصل الخير ، ويدجأ إلى الوعد والوعيد ليفرس في العوس المصائل والقيم الأرية التي كرسها فيها بعد الأديان السماوية ، والتي

لا تستقيم بدونها حياة الفرد أو حياة المجتمع . ومن الأمثلة الرائعة التي تثبت التقدم الفكري والروحي لأهل وادى النيل ، أن «كتاب الموقى» يحرم «التلوث» في شتى صوره ، ويعد تلويث الماء التي والطبيعة السحية خطيئة لا تقبل بشاعة عن تلويث العقول . الذي يحجم عن نشر الأفكار الفدامة ، أو تلويث العوس بإعطاء المثل السيء أو بالتسامح مع المذنبين . وأخيراً فإن هذا الكتاب يحرم اطلاق السفهاء على أسرار العلم ، وذلك تحاشياً لإساءة استغلاله .

وكتاب الموقى هو أساس الفكر والتشريع والسلوك في مصر القديمة وتكمله نصوص أخرى سبقته أو أتت بعده ، وهي «موت الأهرام» ، والغرش التي حفرها إزميل الفنان فوق جدران المعابد ، والنصب التذكارية ، والبرديات التي عطفها الكاهن والكاتب وأودعها الترابيت أو المكتبات . وهذه الثروة الأدبية والفنية تصور الحياة اليومية في الدنيا وفي الآخرة أيضاً ، وتشكل سجلاً كاملاً للأحداث ولوقائع التاريخية . كما تروى أسطورة النيل الخالدة ، التي تمجد ملوك مصر وقادتها وأنها في كتابة محازية رمزية ، لا تخفى في بعض الأحيان من السداحة أو المبالغة وما للمسرح المصري القديم سوى تجسيد لهذه الأسطورة ! في لأسطورة بشكل عام ، والأسطورة المصرية بشكل خاص ؟

لاشك أن هناك أكثر من تعريف لكلمة «أسطورة» ، ولكن الأسطورة في أوسع معانيها «رواية تحكى قصة دينية أو حدثاً تاريخياً مهماً وقع في المصور الغائبة ، وتكون شخصياتها من الآلهة ، أو أوصاف الآلهة ، أو الأبطال العظام»

والأسطورة ليست وليدة يوم وليلة ، بل تكون في البداية رواية صغيرة ، ثم تنمو وتتسع ، وتتغير ملامحها على مر الأيام والسين ، بل القرون أيضاً . فهي إذن نتاج ثقاف وحضارى معقد متداخل في عناصره ومدلولاته . وإذا كانت الأساطير اليونانية هي أكثر الأساطير انتشاراً فلا بد أن تسجل أن كل مجتمع من المجتمعات القديمة كانت له أساطير فصر والمند ، والصين واليابان ، وبابل وآشور ، خلقت جميعها أساطير خالدة . وحتى يومنا هذا ما زالت هناك قبائل تعيش في محافل أمربق وأمريكا اللاتينية لها أساطير تدور حول عقائدها العوطمية ، ولم يتم بعد تسجيلها أو تحريرها .

والأسطورة هي أول تعبير أدبي هي جادت به قريحة الإنسان . وقد اختلفت النظرة إليها ، وطريقة فهمها ، وتفرعها حسب الملامات الاجتماعية والتاريخية والثقافية . عندما نزلت الأديان السماوية تباعاً ، عدت الأساطير القديمة «وهما وحرفة» ، وبفظتها لارتباطها بابونية ، ومخالفها لمبدأ التوحيد ، وهو أساس كل دين حبيب . ومع ذلك عاشت بعض هذه الأساطير ، واتخذ أطلالها أسماء معبرة ، وسيت إليهم أعما أو معجرات جديدة ، ومنهم من تحولوا إلى قديسين تصاه هم الشموع ، وتدر لهم التدور ، مثلاً كان يحدث في الماضي عندما^(٢٠)

وقد استمر النظر إلى الأساطير بوصفها ضرباً من الخرافات حتى القرن التاسع عشر . ومع تطور دراسة التاريخ وعلم الآثار ثبت أن بعض الشخصيات الأسطورية تتجلى بحق من أصل تاريخي ، ومن بينهم ملوك وأبطال ألهوا بعد موتهم ، تكرماً لهم ، واعتزفاً بما قدموه من أعمال

فأصبح للناس حياً أقرب ما يكون إلى المبادء ، ومجوه «الرجل الأخضر» ، وعدوه مصير «الخير» للجميع . ولكن ذلك أثار عليه حقد أخيه «ست» فأضمر له شراً ، ودعاه إلى وليمة ، وأحضر صندوقاً بديع الصنع ، قال إنه سيهديه لمن يستطيع التمدد فيه . وحاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا ، لأن «ست» كان قد خرقه على حجم أنفيه ، دون أن يفصح عن ذلك . فلما جاء دور أوزيريس تمدد فيه ، وعندئذ سارع ست وأخوانه إلى إغراق الصندوق عليه ، وألقوا به في اليم . وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت إيزيس أن تعثر على زوجها وتعيده إلى داره ، غير أن ست كان له بالمرصاد ، ويحج مرة ثانية في الإيقاع به . ولكني يتخلص منه هائلاً هذه المرة قتله ، ومزق جسده إرباً ، والتي بكل جزء منه في إحدى مقاطعات مصر . ولكن إيزيس جمعت أشلاء زوجها ، وردت إليه الحياة الأبدية ، فصعد إلى السماء ، وأصبح ملكاً يحكم عالم الآخرة . غير أنها لم تكتف بذلك ، بل أخذت من الأنظار ابناً حورس ، سليل النسل الإلهي ، وكان يساعدها في تربيته «نحوت» ، إله الأسرار ، الذي لقن حورس المعارف والفنون ، وشارك إيزيس في تشييده على حب الخير مثل أبيه ، ولكنه علمه أيضاً كيف يكون شجاعاً قوياً ، وسازماً صارماً مع الأعداء . ولما اشتد عود حورس مخرج من عجبته ، ودفعته أمه ومعلمه إلى الانتقام لأبيه من ست الشرير ، الذي اغتصب عرش أوزيريس ، ومزق جسده ، واستغل طغيته أسوأ استغلال ، ونشر في البلاد الفساد والظلم والظلام

وتخصى الأسطورة لتروى لنا مآثر إيزيس وأوزيريس وحورس ونحوت والمخاطر التي تعرضوا لها ، وتضامنهم الذي أنقذهم منها ، وغير ذلك من التفاصيل التي وردت بصورة رمزية في المسرحيات المستوحاة من هذه الأسطورة ، التي بُنيت على «المخادج الأساسية» التي عرفتها البشرية . إن إيزيس كان يواكب اسمها لقب «الإلهة الكبرى» ، أو «الإلهة الأم» ، فهي بت إله ، وأخت إله ، وزوجة إله ، وأم إله . ويذهب بعضهم إلى القول بأنها أول امرأة عرفها الوجود (اسمها في اللغة المصرية «إيس» ، ومنها إيشا التي تعني بالعبودية المرأة) . فهي في نظرهم «حواء» التي خلقت من آدم ولآدم (وهو ما تعبر عنه الأسطورة بأنها أخت أوزير) . وهناك أسطورة فرعونية أخرى تؤيد هذا الرأي ، تحكي أن إيزيس انتزعت من الإله رع سره بمساعدة الثعبان^(١٤) . . . ويقول آخرون إن الرباعي إيزيس - أوزيريس - حورس - ست يمثل العناصر الأساسية التي يشكل منها الكون ، وهي على التوالي : الأرض ، والماء (أو الرطوبة) ، والهواء ، والنار . وأصحاب هذا الرأي يستشهدون على ذلك بأن إيزيس كانت ترتدى دائماً رداء أسود (بلون الأرض) ، في حين كان اللون الأخضر أو الأزرق العلامة المميزة لأوزيريس (الذي يرمز للنيل أيضاً) ، أما حورس فهو الإله الصقر أو النار ، ملك نصصاء أو الهواء . وترمز الأسطورة للإله ست باللون الأحمر ، وهو لون النار أو الدم (دم أخيه أوزير) . وانطلاقاً من هذا التصير تصبح أسطورة إيزيس وأوزيريس رمزا لخلق العالم أو بدء الخليقة ، شأنها في ذلك شأن ملحمة جلجاميش البابلية . ويقول آخرون إن قصة الأخ انفيور الذي يقتل أخاه الطبيب بدافع من الحقد ، هي قصة هابيل وقاين التي ورد ذكرها في كتاب العهد القديم سفر التكوين ، (الإصحاح الرابع)

قيمة «ضخمها الخيال الشعبي والروح القبلية» حتى بدت في صورة معجزات خرافية . وهذا ما حدث بحق بالنسبة لأبطال الأسطورة المصرية . وقد تشغل علماء الاجتماع والاثنولوجيا والأديان المقارنة في دراسة الأساطير الشعبية والدينية القديمة ، وحاولوا أن يفسروها في ضوء المصنوع الذي شاهد ميلادها وتطورها . فهذه الأساطير كانت بالنسبة للشعوب التي آمنت بها حقائق مؤكدة وليست خرافات ، وبذا فهي تعبر عن نظرتهم إلى الكون وتفسيرهم لظواهره المختلفة . وازدادت أهمية الأسطورة في القرن العشرين مع تطور علم النفس ، وعلم النفس الاجتماعي . ذلك أننا إذا عينا جانباً العناصر التي يأبها المنطق ، وجدنا أن الأسطورة في جوهرها تحتوي على رموز لبعض الحقائق الأزلية ، وتنبط الثام عن أغوار النفس البشرية ، وتعرفنا بالمخادج الأولى archetypes ، هذا بالإضافة إلى قيمتها الأخلاقية الهادفة . لنرى نجمل من الأبطال مثلاً أعلى يحتلبه الناس ، ويتحنبون كل ما يناقضه . فالأسطورة في المجتمعات البدائية هي أساس الحياة الاجتماعية والسياسية . وهي ليست من إنتاج فرد ، بل هي مجمل الثقافة الجماعية . ولأنها اكتسبت القداسة فقد ساعدتها ذلك على أن ترسخ في الأذهان بكل تفصيلاتها وتعاليمها . وحتى عندما انحطت ملامحها ، ظلت خلاصتها باقية في شكل تقاليد وعادات متوارثة متصلة ، هي جزء مما يطلق عليه «الفرويد» تعبير «اللاشعور الجماعي» أو المشترك .

وإذا كانت اليونان قد خلقت أساطير كثيرة متشعبة وسجلت الآلهة يتدخلون في حياة البشر بطيور والنسر ، ووضعت الإنسان في صراع مع الآلهة أو القدر ، فإن مصر قد عرفت أسطورة واحدة جعلتها النموذج الأمثل ، وهي أسطورة سامية مقدسة ، بلغ من ثرائها أنها ما زالت حتى الآن موضع دراسة وتحريص ، خصوصاً لدى من يؤمنون من علماء الغرب بأن مصر هي أصل الحضارة ، وبمبث النور والمعرفة في كل أنحاء العالم^(١٥) .

وما من شك في أن كل مصري متقف يعرف أسطورة «إيزيس وأوزيريس وحورس» . ولكن تحريعات هذه الأسطورة ، ورموزها ، وتعاليمها الكثيرة ، والصور التي تعبر عنها في الفنون المختلفة ، بما في ذلك الرسم ، والنحت ، والهندسة المعمارية ، والأدب ، والعلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يلم بها جميعاً إنسان مجرد . ولذلك فلا بأس من التذكير بالعناصر الأساسية لهذه الأسطورة ومفهومها حسب ما نتخلصه من كتابات بلوتارك ، ومن «قاموس الأسطورة» ، وأقوال سليم حسن وغيره^(١٦) ، مع التركيز على بعض تفصيلاتها ورموزها التي نجدها في فنون المشاهدة ، وبخاصة فن المسرح .

وتتلخص الأسطورة في أن أوزيريس تزوج من أخته إيزيس ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقاً برعيته ، مضافاً في خدمة شعبه والعمل على تحسين أحواله ، يقضي ساعات يومه في تجارب يقوم بها لاكتشاف أفضل السبل لزراعة الأرض وزيادة المحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان في إنتاج الطعام والشراب والكساء ، فهو الذي علم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ،

يولد من هذا الاتحاد المقدس « بين إيزيس وأوزير » أول شهيد للعدالة عرفته الإنسانية . وحورس هو الذي « يخلص » مصر من الشر ، ويوحدها تحت زعامة مثل ، قوامها الحب والتضامن والدهاء (إيزيس) ، والنزاهة والرغاء (أوزير) ، والعلم والحكمة والحزم والعدل (تحوت الخلفى الأمين) .

هذه هي الأسطورة الفرعونية التي لا يكاد يصدر كتاب من الأساطير في الشرق أو الغرب دون أن يتعرض لها . فقد أن اكتشف شامليون مفتاح الرموز الهيروغليفية لم يتقطع سبيل العلماء الذين تدفقوا على مصر وأخذوا يدرسون ويترجمون كل ما يقع تحت أيديهم من وثائق . وكان لظهور ترجمات كاملة أو جزئية للأمثال والحكم ، ووصايا بتاح حطب ، وكتاب الموتى ، صدى دوى في كل أنحاء أوروبا ، وجذب الانتباه إلى الأدب المصري والفلسفة المصرية . كذلك فإن الصور التي نشرت للآثار المصرية ، والمعارض التي أقيمت لها في العواصم الأوروبية ، أثبتت أن المصريين مارسوا الرقص والغناء والموسيقى . ومع ذلك لم يخطر على الأذهان إمكانية وجود مسرح فرعونى نظراً لإيمان الجميع « بأصالة » المسرح اليونانى . وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حدث تغير جذري في المفاهيم نتيجة لتطور الأدب المقارن . والدعامة الأساسية التي ترتكز عليها الدراسات المقارنة هي الموضوعية والثقة في النفس ، مع التواضع الجمل ، تواضع العالم الذي يسعى دائماً أبداً للاستفادة من تجربة الآخرين ، والذي يسلّم بأن هناك من هو أعم منه ، ولا يجد خصاصة في ذلك . وإطلاقاً من هذه النظرة طرح بعضهم سؤالاً بدا في ذلك الحين على شيء من الغرابة ، يتلخص في تحديد من الأسبق في معرفة المسرح : مصر أم اليونان ؟ ونظراً لأن اليونانيين أخذوا عن مصر الكثير من الآلهة والمعتقدات الدينية والعادات والمعارف ، افترض هؤلاء أولوية مصر في هذا المضمار ، ثم ثبت من التحقيق أن افترضهم لم يسع من فراغ ، وأن المسرح الفرعونى « فن شامل » حسب المفهوم المعاصر ، جمع بين الكلمة والحركة ، وبين الرقص والغناء ، واستخدم المؤثرات الصوتية ، والحدع الفنية ، وحالج للأساسة والملمهة ، ولم يظل حبيساً في المعبد كما ادعى بعضهم .

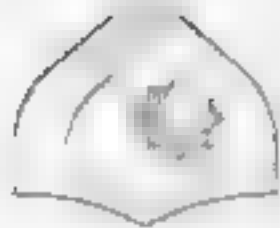
وما من شك في أن المسرح وُلد بالمعبد ، ولكن كل حضارة مصر القديمة بحثت من الدين ، فالمعبد كان حينئذ مأوى للأشجار ، بل أكاديمية للبحث العلمى ، وكان يسمى « دار الحياة » . وكان الكاهن ساحراً وطيباً وحكماً ، لأنه كان يعلم ما يخفى على غيره من أسرار العلم والكون . وقد حكم كهنة مصر البلاد حقاً عن طريق الدين وسطوته ، وتحكموا في فرعون الذي كان يعد من نسل إلهي ويتوج في المعبد ، كما سعى في إحدي المسرحيات ، وينطق فيه التعاليم التي تخص له إلهه في الدنيا ، والخلود في الآخرة ، والتي استخدم الفن المسرحى في تجسيدها وتوصيلها . وفي المسرح الدينى كان الكاهن يقوم بدور المخرج والمؤلف ، ويوزع الأدوار على الممثلين الذين يتقمصون شخصيات الآلهة ، ويبدو للممثل عاهل المملكة والشخصيات المرموقة ، ممن يرمعون الأسطورة ويفهمون كتبها ومغزاه ، فيطلبون - دون سواهم - على « أسرار » إيزيس التي أتت بالمصبرات ، « وآلام » أوزير الذي دفع حياته ثمناً لرغاء مصر ووحشتها ، وانتصار حورس على الظلم والعلميان ، وهي

وأكثر التصورات شيوعاً يقول إن إيزيس هي أرض مصر الخصبة ، التي يرونها النيل (أوزير) فتجود الأرض أو الطبيعة بخيراتها وتغارها البانعة ، مثلاً أنجبت إيزيس حورس القوى الملق ، منقذ مصر من الشر والقحط (ست) .

وفي رواية أخرى أن إيزيس وأوزيريس وحورس ، هذا الثلاث المقدس ، يمثل الدورة السوية التي تقوم بها الشمس (أوزير ثم حورس) حول الأرض (إيزيس) . ولكننا سبق أن قلنا أن أوزيريس هو النيل أيضاً ، وحسب هذه الرواية فالشمس تزداد اقتراباً من الأرض ، والهار يزداد طولاً في مصر حتى يبلغ المقيظ أشده في أطول يوم من أيام السنة ، وهو اليوم الذي كان يحتفل فيه المصريون بعيد وفاة النيل ، ويعدّه يبدأ النهار في التنفس ، ومنسوب الفيضان في الانخفاض ، والماء في الانحسار ، وتتناقص الشمس تدريجياً حتى تذبل في نهاية العام (مثل أوزير الذي يموت) . وعندما تتبدد الفيوم وتتفتح السحب ، تبرز في الأفق شمس جديدة ساطعة ، مثل حورس الذي كان كثيراً ما يرمز إليه بقرص الشمس وجناحي الصقر اللذين يدلان على قدرته على التحليق في الفضاء ليخلق بأبيه أوزير الذي يحكم عالم الآخرة .

بالإضافة إلى ما تقدم هناك تفسير دينى فلسفى [وترسياسى] وها من أكثر التفسيرات التي تردد صداها في الفن المسرحى . أنا الأول فهو يرتبط بالتعاليم الصحفية والقيم الخلقية التي كثرها أوزير ، وهي صفاء السريرة ، والحكم بالعدل ، والإخلاص في العمل ، والتضامن في الجماعة الآخرين ، والحرص على المصلحة العامة ، وما إلى ذلك من مكارم الأخلاق التي تتسبب الأسطورة إلى أوزيريس ، وتصل على ترسيبها إيزيس بعد وفاة زوجها ، ويكلها حورس الذي يصحح الأوضاع التي نتجت عن تطرف أبيه في النواحي الخيرية ، وعدم استعداده لمعالجة الأعداء بالقوة والدهاء . فالمصري كان يعتقد أنه إذا أسبب أوزيريس والقدى به فإن ذلك يضمن له النعم في الآخرة . ويصف كتاب الموتى « العالم الآخر » والطريق الذي يقطعه الإنسان بعد ذلك كي يتقل من غيره إلى جوار أبيه أوزير ، رئيس محكمة الموتى التي تقوم بمحاسبته على ما عمله في دنياه ، وترز أحواله بميزان حساس كثيراً ما نراه منقوشاً بين الرموز الهيروغليفية ، فإما أن تثبت براءته فيحظى بجوار أوزير ، وإما أن يُدان فينفي به أسفل سافلين ، حيث ينتظره مصير شرس . والواقع أن هذه الأفكار قد وردت في بعض المسرحيات التي سنعرضها في هذا المقال

أما التفسير الأخير الذي نحرص على ذكره هنا ، نظراً لارتباطه بالمسرح ، فهو تفسير سياسى ، يمثل في الأسطورة دعوة « صريحة » للوحدة الوطنية . فمصر كانت قبل عهد الأسرات مقسمة إلى مقاطعات ، ثم نجح « أوزيريس » في توحيدها فكان في ذلك « الخير » كل الخير لمصر وأهلها . ولكن أنانية أحد أفرادها ، وهو « ست » « الشرير » ، تدببه لتريقها (مثلاً فعل بجسد أوزير) ، وذلك لتحقيق مآربه الشخصية ، فتصنف مصر ، وتسوء حالها ، إلى أن تفيق من غموتها بفضل إيزيس « العبد الساهرة » ، التي تجمع شمل ماتفرق ، وتهب مصر حورس الذي



مرکز تحقیقات کتابخانه و اسناد ملی

والتي توارثها المصريون في الوجه القبلي منذ فجر التاريخ ، ونقلوها إلى
أواسط أوروبا ، مع غزواتهم ، حيث تعرف برقصة السيوف .

وهذان النصفان يمثلان نفس الموضوع ، ولكن المسرحية الثانية أقل
ترمنا من حيث الشكل والمضمون ، وهي تعطي الأولوية للمتعة الفنية
التي يجدها النظارة في مشاهد الرقص والغناء . وهذا التطور قد تم
تدريجيا ، والدليل على ذلك مسرحية عنائية عزز عليها في مقبرة « نحو
عنتب » (بنو حسن) . وهذا النص يرجع إلى عام ١٩٠٠ ق . م . ،
ويحتل ضمن المجموعة التي يطلق عليها علماء المسرحيات اسم « مصوص
التواييت » . وهذه المصوص ، شأنها شأن متون الأهرام ، ترتبط بكتاب
الموتى ، والرحلة التي يقوم بها الإنسان بعد مماته ، وأخطار التي قد
يتمعرض لها في طريقه من الأرض إلى السماء ، وكيفية التغلب على هذه
الأخطار والأحوال . وقد سمي هيرودوت هذه المسرحية « باليه الرياح
الأربعة » . فقد تصور القدماء أن هناك رياحا تعوق تقدم « الراجل » في
سيرته ، ويقوم بدور هذه الرياح فتيات جميلات يحاولن حذاه
واستبقاه ، وهن يلجأن إلى الرقص الإيقاعي والغناء ، واستغلال
سحرهن وجهاهن ، مثلما تفعل الساحرة « كاليبسو » مع « أوليس » ،
ولكن شأن بن البطل لإغريق الذي يصعب أمام كاليبسو فيمكث معها
عشر سنوات ، ناسيا أهله ومسئوليته ، والبطل المصري الذي يصعد
أمام الإغراء ، ويتقدم في حريجة وثبات .

ومن بين الآثار الجديرة بالذكر نصان من عهد إخناتون
(١٣٧٠ - ١٣٥٢ ق . م) عُثر عليهما في « الدند » . نجد هذين
بوزيريس والآسر في بوتو ، وهما من نوع الأوبرا ، وهي لغة المسرح
العالي ، وموضوعها هو « انتصار حورس على ست » . وتتضمن مسرحية
بوزيريس إلى أربعة أقسام : قسم استهلالي ، يتضمن عبارات التهنئة التي
يوجهها الإله نحت إلى حورس على ما أهلاه في ساحة الوحي ، أما
القسم الثاني فيحتوي على رد حورس ، الذي يشكر الإله نحت ، ويعبر
عن إصراره على متابعة الكفاح إلى أن يتم له قتل ست والقضاء نهائيا على
أعداء أبيه أوزير . أما القسم الثالث فهو حلقة تحكي عن إبحار حورس
على ظهر سفينة الحرية . وأخيرا يأتي الفصل الرابع ليصور عودة السفينة
المنتصرة وسط علامات الفرحة . ومن الجدير بالذكر أن هذا الفصل
الأخير يؤديه أولاد رفاق حورس ، الذين يحتلون بالتصريف تقديم رقصات
باليه ، وبصورون في تمثيل صامت يعتمد على الإيماء للمعركة التي دارت
رحاها بين العريقين في ميدان القتال ، والتي لم يشاهدها النظارة
وهكذا استطاع المخرج بدكاته أن يعطي عرضا كاملا لحوادث
المسرحية ، دون أن يغير المكان وهذا يعني أن المصريين عرضوا قاعدة
« وحدة المكان » و « وحدة الموضوع » قبل أن ينادى بها أرسطو
(٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) . حوالي ألف عام .

هذا بالنسبة لأوبرا بوزيريس التي يسيطر عليها الطابع الخامس ، أما
أوبرا بوتو فتشير بأنها أكثر إثارة للمشاعر ، وأشد اعتمادا على المنصر
السيكولوجي وهي تنقسم إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول يحتوي على
« تأشيد استهلالية » تحكي القصة وتستخلص منها العبرة ، ويؤديها قائد
لكورس الأوراني . أما الجزء الثاني فيشتمل على الأعمال البطولية التي
يقوم بها حورس أمام النظارة ، فهو يتأزل خصمه علنا . وهذا الجزء في

حاية الروعة من الناحيتين الفنية والسيكولوجية . فمشاهد يرى إيريس
الأم تكتم هلعها وغرورها على وحيدتها ، وتشجعه بالأعاني الإلهية ،
وتثير حبه وحميته ، وتشيد بإقدامه ونفوذه ، فترفع روحه المعنوية ،
ويواصل القتال في ثبات ورياسة جأش . ويصل الصراع إلى الذروة
عندما يهجم هوس البحر على حورس ، ويقف على ضربه الخلفية ،
ويرتكز بكل ثقله على سبعة حورس ليعرقها ، وعدند لايتأذد إيريس
نصها ، فتفتح ميدان القتال ، وتقف إلى جوار أبيها تساعده بكل
جوارحها ، وتظل تحميه وتشد من أزره إلى أن يقضي على « بوحش
الكاسر » .

وتنتهي المسرحية مشهد غنائي رائع ، يمثل موكب النصر الذي
يتصلره حورس وبجانبه إيريس ، أمه ، التي كان لها دور سيكولوجي
أساسي في تحقيق هذا الانتصار . وكل المسرحيات التي تحدثنا عنها حتى
الآن هي من النوع الخاد . الدني أو البطولي ؟ وهي تنتمي إلى النص
الرجح من حيث الشكل والمضمون . ولكن هل ظل النص المسرحي
حيضا في المبدع كما قبل أحيانا ؟ كلا . إن مصر القديمة عرفت الفرق
للمسرحية المتجولة ، التي كانت تقدم « دراما » بسيطة يفهمها الخاصة
والعامة ، ومسرحيات فكاهية كان الشعب شديد الإقبال عيب . فقد
أثبتت الاكتشافات الأثرية أن حورس كان بطل مجموعة ضحكة من
المسرحيات لا يتح للقيام لذكرها جميعا . ويمكن أن يقارن حورس هيب
بأنطال « الملاحم » ، فالشعب كان معجب ببطلته . يسبب إليه
الخوارق ، ويستغث به في الشدائد . وقد عُثر في معبد إدفو على نص
أهداء إلى الإله حورس أحد المعجبين به ، وهو اندعو « بحسب » الذي
كان يعمل خادما ومساعدًا لأحد المسؤولين المتجولين ، الذين كانوا يقدمون
عروضهم في الليالين العامة ، وفي القرى ، ويعبون حفلات مسالية
بالمنازل . ويرجع هذا النص إلى حوالي عام ٢٠٠٠ ق . م . وهو
يختلف عن « الأسرار » التي كانت تمثل في المعبد ، ولكنه يئن بنفس
الغرض ، يعبر في أسلوب شبي بسيط ، خاتم من التعقيد ، عن نفس
الشعب بإيريس وأوزيريس ، وإصلاحهم لرسالة حورس . ومن هنا
يمكننا القول بأن مسرحيات الأسرار مرت بنفس التصور الذي خصص له
« كتاب الموتى » أو عادة التحيط ، فكلاهما كانت في البداية مقصورة على
الملوك والأمراء . ثم انتقلت إلى العطاء . ثم إلى عمومهم . وهكذا
دواليك . إلى أن تحولت إلى بصاعة شعبية يتجر فيها الكهنة وحدهم
لمنع البركة للمصريين ، وتأميمهم على حياة خالدة في المستقبل ، أي في
وراء القبر ، كما حدثت في القرون الوسطى بالنسبة لصكوك المعمران ،
وما يحدث حتى الآن بالنسبة للتعاويد التي يتجر فيها المشعوذون على
حساب الدج ، والقياس مع العارق .

وعندما نسربت هذه المسرحيات إلى الشعب المصري الذي عُرف منذ
الأزل بروح الفكاهة والسخرية ، ظهرت الكوميديا التي تصورت حياة
الآلهة ومشاكلهم وفقا للحيال الشعبي . ونذكر منها على سبيل المثال
« معوث حورس » . التي كتبت - على ما يبدو - في عصر لأسره الشبيه
عشرة (٢٠٠٠ - ١٧٨٧ ق . م) . ويحميها أن أوزيريس يُرس في
استدعاء حورس ليساعده في تسير الأمور في العالم الآخر وحميته من
متاورات « ست » التخريبية التي لا تفتح . ولكن حورس لديه في العاء

كذلك تيار آخر «يشكك» في قدرة الآلهة على إصلاح الأمور. وهذه التشكك أدى إلى انقسام المصريين إلى فريقين. فريق ينادى بالتمسك بالعصيلة والخلق القوم كي «يصلح الإنسان» الأمور بنصه دوما انتظار لتدخل الآلهة. وهذه الطائفة المتشككة لم تتردد في التنديد بالإسراف في بناء المقابر وتقديم القرابين التي لا حدود لها من وراثتها، ودعت إلى الأحكام بالحكمة والعقل لتخلص من المصائب التي حلت بالبلاد. أما الفريق الآخر فهو ينادى بالتمسك ببلدات الحياة «عطية الآلهة الحق» ولا يمتنى النفس بأخرة أفضل. وقد سحنت بعض هذه الأفكار في الأعالي على غرار تلك التي تقول: «كن سعيدا بأفراح اليوم ولا تحزن» فالمرء لا يأخذ متاعه والذهاب لا يعود؟! !

وعن إذا رجعا إلى مسرحية «مبعوث حورس» نوجدنا صدى ساحرا هذه الفوضى الاجتماعية والسياسية، والبسطة العسكرية حورس منصرف عن أبيه بأمر ديباه، ومبعوثه مثل هؤلاء «الأدباء» الذين قام بهم إيبو - ور إسم اعتنوا فجأة على حساب غيرهم، وهؤلاء الموعظين الذين يقومون عظام لا تتناسب معهم. (١١) أما «ست» فقد ظل دائما أبدا رمزا للظلم والقحط والفرقة، وهو العدو اللدود لأوزيريس وبنيه هذه هي صورة التي نجدناها هنا في مسرح تلك الحقبة المحزنة من تاريخ مصر. التي برزها شكل أكثر بشاعة في المسرح والمخادف، الذي ظهر في مصر القديمة أيام الاستعمار الآسيري، والآري أو الفارسي. ليس في بيتنا أن نخوض في تفاصيل العرو «الأجنبي» الذي تعرضت له مصر الفرعونية حين بين الأسرة الثانية عشرة والأسرة الثامنة عشرة (١٧٨٥ - ١٥٧٥) ولكن ضعف السلطة المركزية (أوزيريس) واستغلال حكام المقاطعات وانعزاف كل منهم عن المصلحة العامة طمع الأجانب في مصر ففسدوا إليها أولا فرادى وجهاحات صغيرة، واشتكى إيبو - ور من أن الأجانب أصبحوا «مواطنين»، وأهم يتمتعون بمصر أكثر من المصريين. ثم عرأ المكسوس مصر واستفروا فيها مائة وحسب عاما. وقد حُز على شذرات من بعض المسرحيات المخادفة التي تناجم للثلك أبوفيس الذي اتخذ من ست إلهها وهناك مسرحية هزلية - مأساوية *tragi - comique* سبأها فريوتون «هزيمة أبوفيس» وردت في كتاب الموتى (الفصل الرابع والثلاثين). وقد أطلق النص على أبوفيس، اسم «إله الظلام» أو «شيطان الظلام». ونعكس المسرحية كيف أنه اتخذ شكل إسمان وأحد يحوم حول «الأفق الشرق» ليحوم دون ظهور الشمس ولكن سعية الشمس ظهرت فجأة وانفتحت حبالا على أبوفيس فثقت حركته. وعندئذ حاول أبوفيس أن يدافع عن نفسه، ولكني مجلس من الشرك نقي عن نفسه نهمة كونه «أبوفيس» وتكر لشخصه و «لن» علانا «أبوفيس» كي يتق أهل مركب الشمس في كلامه، ويطلقوا سراحه. ويقول فريوتون إن هذه المسرحية كان لها رواج عظيم، وأن المصريين كانوا يتلذذون من رؤية أبوفيس اغتيال الجبال مهزوما أمام «الشمس» ..

وفي عصر الاحتلال الفارسي كتبت مسرحيات أخرى تدل بقاياها على أنها كانت أشد صراوة وأكثر التزاما. ويذكر فريوتون ثلاث مسرحيات تعود إلى القرن السادس ق. م. «وتدور حول موضوع

الديوي من اضموم ما يكفيه .. كما أنه غير متحمس للذهاب إلى عالم الموتى» وهو في نفس الوقت حريص على إرضاء أبيه وإجاعة طلبه. لذا يستدعي حورس أحد أعوانه ويعطيه شكله وزينه وبعض قدراته الخارقة، ويطلب إليه الذهاب إلى مملكة الموتى لمساندة أبيه في محنته.

وببدأ «المبعوث» رحلته متكررا في صورة صقر مثل حورس، ولكنه لا يدري كيف يستخدم عقاره وجناحه، ولا كيف يشق طريقه عبر مملكة الآلهة والموتى .. فهو يأثى بحركات غير متسقة. ويسر لنصه بتعليقات تذكرنا بأقوال «شبيه» «معتريون في مسرحية بلوتس عندما يسحر من نصه» وتصل الملهاء إلى القمة عندما يمثل «المبعوث السامي» بين يدي أوزيريس، وعندئذ نلاحظ جهله بالبروتوكول الإلهي، فهو يتقوه بألفاظ نابية. ويعطى لأوزيريس مصالحي «سوقية»، ليعلمه كيف يتعامل مع ست. ويصحح جدا لمناوراته. وعندئذ يصحج النظارة بتصحيح، على نحو ما يحدث في المسرحيات الحديثة التي يشكر فيها المخادف في ربي السيد فتكشف لغته وحركاته عن بيشه ومسته. ومن هنا يمكننا القول بأن هذه الملهاء القديمة استخدمت عدة وسائل من أساليب الإصباح التي ما زالت مستخدمة حتى الآن، والتي تنبع من الحوار، والزنى، والحركة، و«التناقض» الصارخ بين الشخصية والدور الذي تؤديه، هذا إلى جانب استنادها إلى حقيقة سيكولوجية أزلية وهي أن المظهر لا يمكن أن يخفى المهر، وأنه حين يحاول الإنسان أن ينجح الآخرين بمظهر يرق، فلا بد أن يسقط المكنع يوما فيمتضح أمره، ويصبح هرؤة يستحق الازدراء. وقد سبق أن أشرنا إلى أن المهتمين بالأدب الفرعوني يرجحون أن تكون هذه للمسرحية من إنتاج الأسرة الثانية عشرة. غير أننا نعتقد أنها أقدم من ذلك، فمن المعروف أن الملهاء تزدهر بشكل عام عندما يفتقر الشعور الديني وتضعف السلطة الحاكمة، وهذا ما حدث في مصر في الحقبة التي تلت انبثار الأسرة السادسة وامتدت حتى الأسرة الثانية عشرة فقد ساءت أحوال البلاد في نهاية حكم الأسرة السادسة على نحو أدى إلى السخط والثورة، وتلاحقت أسرار هربلة لم تعمر طويلا. وقويت شوكة حكام الأقاليم، وحسنت الفوضى في كل أنحاء البلاد، وتفشيت الأمراض والمخافة، فكفر الناس بالآلهة وبالملك ونفوس والأخلاق. وقد عبر الأدب عن ذلك كله والصيوص التي عثر عليها كاملة أو متورة تثبت هذا القول

«الفلاح الفصيح» يشكو من سوء الحال وينادى أوزيريس ليبيط من عبائه بمصلح الأمور، في ذلك العهد الذي اصطلاح للورعون على تسميته «عصر الفوضى الأول»، و«عهد الانتقال الأول». ونجد نصا لمعركة لدى «الكاره للحياة»، الذي يجري حوارا مع نفسه، ويسعى إلى نهضيل الموت على حياة لم تعد تعرف الاستقرار لو الأمن لو سلام.

وأيا كان الأمر فقد ظهرت تيارات فكرية متعارضة عبر عنها الأدب. فهذه طائفة قبيحة تنادى بالتمسك بالدين والخلق القوم، ونبيب بالملك أن يشعر بالآلام المرعية، وينفذ وصية حورس وأوزيريس، ويعيد للقانون سيده. ويضع حدا للرشوة والسرقات وغير ذلك من اللأسي التي يشكو منها «الفلاح الفصيح». والتي تجعل «نسو» يكره الحياة. وقد ظهر

واحد هو «عودة ست» ، والمقصود به هنا «القيز» الفحل البعص الذي أغار على مصر بمجنود عاثوا فيها فسادا ، وارتكبوا جرائم بشعة ضد الأحياء والأموات على السواء ، ضد الآلهة وضد البشر. وهذه المسرحيات لشعبية المائدة كانت تمثل في الميادين العامة ، وعصرها جمهور عريض من المشاهدين . وكان دور الكورس أساسيا في هذه المسرحيات التي كان يصب فيها جام عصب على المستعمر العاشم ، وعصها بها المصريين على مناهضته . وقد ذكر فريوتون مقتطعات من إحدى هذه المسرحيات التي يحاطب فيها الكورس «ست» وهو إما يعي في الواقع قبير

«أنت يامن شبة على القتال ولتكنك الجريمة
أنت يامن مخرج على الطريق السوي
يامن يمشي الحرب ، وبعد الموضي
ويرفض احترام من هو أكبر منه
أنت يامن يخلق الكوارث ، يمشي الاضطراب
يدافع من عدائك لأبائك وأجدادك
أنت يامن ينتك القانون ، وتصرف تصرف اللصوص
دائما على استعداد للقتل والنهب والاختصاب
أنت للجريمة سيد ، وللأفراء إمام
ولقطع الطريق المقاتل الهام ١ .

ثم نفص بحكمة الآلهة بطرد ست من مصر لوصي روح عليه
اللغة ، ثم يخرج «ست» ، أو بالأحرى الملك الأجبي الغاري ، من
المسرح ، يشبه الجمهور كله بصيحات النداء والوجع

«سنطردك شر طردة إلى آسيا بلادنا
مصر لن تخرج من طاعة حورس ، بل إنها ستقاتلك
ولسوف تلحق ما التزلزل يدك
إلى النار ، إلى النار ، وبس القرار ١ .

وهكذا تحول المسرح إلى ساحة لتعبئة الجماهير ، وبث روح

المقاومة ، وإثارة الحمية للسود عن الوطن .. حقا إن المسرح المصري القديم وُلد في المبدع ، وعاش على الأسطورة الدينية ، ولكن هذه الأسطورة غسها تحت وتشتت ، وارتوت من أحاسيس المصريين وفكرهم ، فجاء المسرح قنا كاملا جامعا بين مختلف الفنون التي عرفها مصر ، من رقص وعناء ، إلى موسيقى وإثد وتمثيل وتقمص للشخصيات . كان سباقا لاستخدام الكورس ، واحترام وحدة الموضوع والمكان . عرف كيف يستغل المؤثرات الصوتية واخذع العية ، وابتصر السيكولوجية ، فلم يقتصر دوره على إعطاء المتعة الجاهلية العابرة ، بل قام برسالة تعليمية وغوية هادفة . ساعد الكهنة في إرساء قواعد الدين والخلق القويم ، وحض على الوحدة الوطنية ، ولما ساءت الأمور حمده إلى النقد الساخر ليزر البعض ، ويحذف آلام الآخرين ... وعندما وقعت مصر بين براثن الاستعمار ، انتقل المسرح إلى الساحة الشعبية ، وتحول إلى هاتف ييبب بالمصريين أن يهبوا أجمعين ، صوتا واحدا ، وقفا واحدا ، وبدا حديدية واحدة ، تلقى بالمستعمر الأجبي ل «النار» ...

وإذا كان للمسرح قد وثق مع الأساطير الوثنية عندما زلت الأديان السماوية فإن بعض مظاهره ما زالت حية بينما تتحدى لزم الرقصات الجماعية ، الأغاني والمواويل الشعبية ، الكورال ، فن الإيماء ، وحتى قصة إيزيس وأوديريس ما زالت تُروى وتُمثل ولكن بأسلوب مختلف وأنماذ معاصرة .

عندما احتل للمسرح من مصر ، لم يتلاش من الوجود ، بل إنه ، كالآله الشمس ، احتجب من سمائها ليظهر في أفق آخر ، وظل قائما دعرا ، قادرا على التأقلم مع كل المثارب والأجواء ، الآن وقد عاد المسرح إلى وادي النيل منذ أكثر من قرن ونصف قرن ، عهد لنا أن نستخلص جوهره ، ونعيد فننا مصريا أصيلا ، يسع من أعماقنا ، ويعبر عن مشاعرنا ، ويؤدى ، كما فعل في الماضي السحيق ، رسالة ترفيحية ، خطبة ، وطنية ، ثقافية ، نحن في أمس الحاجة إليها ١٩ .

• هوامش

- (٨) بلوتارك : *De Iside* - ليرسون ، *Leveau* .
- The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition, Copenhagen, 1961
- W. Budge, The Gods of Egyptians or Studies in Egyptian Mythology, London 1904.
- ملف حسي - أساطير مصرية ، مطبعة القرا
- (٩) سليم حسن - الأدب المصري القديم أو أدب الفرعنة ، مطبعة الثقافة المصرية القديمة ، القاهرة ١٩٤٥ ص ١١٢ - ١١٥
- (١٠) E. Drioton : Pages d'Egyptologie, P. 137.
- (١١) انظر المرجع رقم (١) - فريوتون «مسرح مصر القديمة»
- (١٢) انظر المرجع السابق
- (١٣) بالنسبة لكل الحزب الخاص بالاضطراب الاجتماعي والسياسي والفكري ونعيم الأدب عنه ، انظر د. نجيب ميخائيل - مصر والمشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ص ١٠٦ ومايلي
- (١٤) نفس المرجع ص ١١١
- (١٥) قنا بترجمة هذا الاختصاص من النص الفرنسي

- (١) Cahiers de la Compagnie M. Renaud et J.L. Barrault, no de November 1960.
- (٢) Vito Pandolfi, Histoire du Théâtre, éd. M. U., no 147, 1968.
- (٣) للحصول على مزيد من المعلومات في هذا الشأن انظر :
- E. Drioton : Pages d'Egyptologie, Maisonneuve, Paris 1957
- E. Drioton : La Plus Ancienne Pièce du Théâtre Egyptien, in Revue du Caire, no 236, Avril 1960.
- (٤) E. Drioton : Les Maximes de Ptah Hotep, Fribourg, 1916.
- (٥) M. Meyer : The Oldest Books in the World, New York 1960
- (٦) Beltrami : La Quête d'Ida, éd. Paria, Paris 1967.
- ترجمة د. هيام أبو الحب - إله على إيزيس ، تحت الطبع باللغة المصرية العامة للكتاب
- (٧) انظر نفس المرجع السابق

خيال الظل

مصرع العصور الوسطى الإسلامية

«خيال الظل» فن قديم لربط بالشرق من حيث المكان، وارتبط بالوعظ والتصميم من حيث الوظيفة. بصرف النظر عن أدوات التخيل التي يقدم بها الخيال مشاهدته المصورة - سواء أكانت الدمي أم قصاصات الكرتون أو الحائط أو الخشب، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خلال إسقاط الضوء الخلق على جسم يبدو ظله على مكان ما - كالشاشة مثلا - ليس بعيدا عن تصور الإنسان. بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل. وليس بعيد عن هذا التصور ما تقدمه «الغلاطون» في تشبيه المستمد من «أوهام الكهف» الذي أيد به نظريته في «الظل». فليس غريب إذن أن يتحول «خيال الظل» إلى «فن» قائم بذاته. وأن يتخصص فيه «المهايدون» في مختلف العصور. ليعا للوظيفة المطلوبة منه. فقد بدأ تعليميا، وانتهى مسليا. وقد كان كل عصر يقرر لنفسه و«خيال الظل» الوظيفة الحالية الملائمة. على أنه وليس من الضروري أن يضع مفهوم التصميم والتسمية في طرفين متناقضين. فإن التعارض بينهما لم يكن موجودا دائما. كما أنه لن يكون دائما موجودا^١. لذلك لم يتخل فن «خيال الظل» عن تعليميته. بل أضاف إليها عصر التسلية. أما انحراف خيال الظل في بعض المراحل نحو تصوير المشاهد الحسية. فقد كان انعكاسا لمطالب جماعة محددة. طرعت هذا الفن، نظرا لسهولة أدوات عمله، لتلبية مطالب خاصة تتعلق بامتعة وحدها.

مدحت الجيار

المرضى في المستشفيات، ولأصحاءك الخلود في ثكناتهم^(٢)، من كان القاطمون يحتجون قصورهم للناس في يوم يعين مدحت من ن إلى آخر. لكي يشاهدوا المهايليل يلعبون خيال الظل. ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصري منذ ذلك والاحتكاك المستمر بين من التحليل والناس في ذلك العصر، على هذا الفن وأردده، وصمم موضوعاته مع إيقاع المصمم الحديد الذي وعد إليه حتى سبأ نحو العام لقسم من «خيال الظل» يلائم بدوق المصري خاصة

• • •

تدل من «خيال لظل» من أواسط آسيا إلى الشرق العربي بأدواته نفسها. بل تمتد بعض المذاهب معه إلى الشرق العربي أيضا. وأصبحت عاوج خاكي. وقد قدم إشارة إلى هذا الفن في ثرائنا هي ماروي عن حماد ذي أرمه الواحد من أصحابه كان قد توجه بأب يجرح أم ذي رمة في «الحبان» ومعنى مدح حبان انطلق قد عرف في المنطقة العربية منذ قديم الأزل. وعجزي. وإن كان أصله أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس اسمه به. ولم يكن منتشرًا بين الناس كافة. وفي العصر الفاطمي ازدهر هذا الفن، إذ كان الفاطميون في مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد. وكذلك أراد الفاطميون أن يتوددوا إلى المصريين لبشرهم بهم أفكارهم ومحبوبها إليهم. وقد توسلوا إلى ذلك كله بكل الوسائل. «فلا غرو عظمى فن خيال الظل في عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالا شديدا جدا. وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المسرح أنهم كانوا يتأجروهم للترفيه عن

سقطت مداد (٦٥٦ هـ)، ووجد «ابن دبايل» إلى مصر مع من هاجر إليها من الشام خوفا من التتار. بكل ما يمنحه من نعمة شعرية والعقلية المتوحشة في نفس الوقت. يدعى بجه من العصر لمؤكفي إلى الفن التشكيلي. خصوصاً العبارة والزخرفة. وقل دور الشاعر وراد دور

القاص . وقد واثق ذلك إبداع الشعب للشعر الشعبي التي رسم بها صورة لبطنه المسلم المخلص ، في الوقت الذي عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المماليك . « والشكوى تسلم إلى النقد ، وإذا اجتمع النقد والحرف ، نبشت الفكاهة الساخرة أو النكتة الطيرة . وهكذا وجدت التورية والفكاهة والنكتة سيلها إلى الأدب العربي في عصر المماليك »^(١) . وبذلك لمحتي المبدع خلف القرمرة أخرى ، فكما اختفى سلمه القصص وراء « الأمثلة » ، اختفى هذا وراء التورية والسخرية . فنتج الأدب إلى الوصف السطحي والرصد القنوني ، وأصبحت السخرية في إظهار التزاع ، وفي الإتيان بالجناس والتورية والطناء والموسيقى المصطنعة .

١ - في هذا الجو فذم « ابن دانيال » أرقى « بابات » في تاريخ مسرح خيال الظل العربي ، أو مسرح المصور الوسطى الإسلامية ، واستطاع أن يحقق إنجازا في إخراج نص لفن خيال الظل . ولقد كان لهذا النص طسفة خاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره . ولقد صنف أودوبس حين قال إن « مسرح خيال الظل مجلس مدعش اكتشاف الأساس الذي ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان »^(٢) .

٢ - ومسرح خيال الظل يتنقل في « بابة » (نص) يتمدها الخيال على الشاشة البيضاء أمام النظارة . والبابة (النص) هي الأصل الذي يحرك الخيال شعوره على أساسه . ويختلف الموضوعات المعالج بين كل فترة وأخرى حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع . وبذلك تعددت الموضوعات وكثرت نصوص البابات ، حتى أصبح لدينا حتى الآن حوالي ثمانين عشرة بابة هي : أبو جحر ، الأولاد ، لعبة القناص ، التياترو ، السحر (بابة صينية) ، الحجة ، حرب السودان ، حرب المعجم ، الحرام ، الشول ، الشيخ مجسم ، الشيخ طالع وجاريته السر المكنون . طيف الخيال ، المعجائب ، عجيب وغريب . علم وقادير ، الفهرة ، الحميم والفضائل البشيم^(٣) . ولقد تعددت مصادر البابات^(٤) ، فمنها ما نشر مباشرة له ، ومنها ما وجدت الإشارة إليه وضاع عنه . ومنها ما نشر كاملا ، سواء في مصر أو في أوروبا . وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق « بابات » ابن دانيال ، وأشار الدكتور فراد حسن على إلى مادة نعه « قناص » ، حيث عرض ملخصا لها في كتابه « قصصنا الشعبي » . كما عرض لعبة المنار في نفس الكتاب . وكذلك عرض الدكتور محمد كامل حمدي لبدة « الشيخ طالع وجاريته السر المكنون » . ولانسى في هذا المقام جهد القائمين « بول كالا » ، و « جورج يعقوب » في جمع بعض لبابات ونشرها .

وهذه البابات الثمان عشرة نمت على المستوى الزمني ، من القرن الثاني الهجري حتى القرن الرابع عشر الهجري تقريبا . وهو التاريخ الذي يرجع إليه آخر لبابات التي راها « أحمد تيمور » والدكتور عبد الحميد يوسف .

صحيح أن هذه البابات قديمة حفظها المهاجرون جيلا بعد جيل . لكن الحقيقة أن نصوص البابات لم تكن كلها مدونة . وقد ظهر بعد ابن دانيال طائفة من المحاسن الذين ربطوا بواجه للتلف فكانوا يعمرون في موضوعات باباتهم بترانيم ودوق المعصر ، أو دوق شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من « خيال الظل » ، قدم البابات التي تعالج

موضوعات الجنس ، أو التي تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة ، هرويا من سيطرة النظرة الدينية الشككية التي كانت سائدة طوال المصور التي ظهر فيها خيال الظل . وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معاقرة المشاهدين بعض المشروبات الروحية أو تعاطيهم المهدرات . ومن الواضح أن كل ذلك كان هرويا من واقع الحياة في المصور الوسطى ، وبخاصة في مرحلة قيام دولة المماليك الأولى (٦٤٨ هـ - ٧٧٤ هـ) . فقد « اهتم سلاطين المماليك بالحفاظ - مظهرا - على أمور الدين ، ورعاية أوامره وتواحيه أمام الناس » وجماعة العلماء والمعلماء ، فأظهروا تشدد في تطبيق حدود الشرع ، ومحاربة الممارجين بصورة لا يقرها الشرع منه ، كما اهتموا اهتماما بالغاً ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التي تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة ، وأسرفوا في تشييدها ، وصرفوا عليها ببذخ ، وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة ، وتنافسوا في ذلك ، على حساب الرعية ، غير مباليين بزيادة الضرائب والمكوس ، وارتكاب المظالم في سبيل تحصيل الأموال^(٥) . ولم يكن ذلك موقف دولة المماليك الأولى وحدها ، بل استمرت هذه الصورة المزدوجة ، التي تمثل التناقض بين ما يقال وما يمارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية . وقد اشتد طغيان الحاكم المتبرع بالإسلام في إبان الحكم العثاني ومماليكه وانكشاريته لها بعد ، وكان الإنسان هو الصخرة الأولى لهذا التناقض اتحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبنية الشعب الذي انفصل عنها على مدى حقب طويلة . والذي أبدع سيره الشعبية وحكاياته الخرافية . وافتتح نفسه وسيلة ترويح ينسج من خلالها ، ويعبر فيها حقائقه ووقته .

وفي هذا الإطار يمكننا أن نهم طبيعة الموقف المزدوج في « بابات » خيال الظل . الذي يجمع بين المحزن والتوبة . ففي الوقت الذي تعرض فيه لحرافيش المجتمع في غيبهم ومحوسهم ، كانت تنتهي بالتوبة والاستعفاء . حتى تفلت من طائلة القانون المملوكي . ثم إن البابات كلها كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس . فمنها ما يتجه إلى السخرية من رجال الدين وكشف عاداتهم وتناقض مواقفهم مع أصنامهم ، كما في بابة « الشيخ طالع وجاريته السر المكنون » ، وكما سمرى في بابة « عجيب وغريب » لابن دانيال . ولارتبطت بابات بالشعب الف المهاجرون بابات يشاركون بها في الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية ، كالأزواج أو الميلاد . وكانوا يعرضونها في الأماكن العامة . خصوصا المقاهي ، وأحيانا في بيوت الأعداء . ومن هذه البابات بابة كانت تمثل حوال مع لبال ، هي « علم وقادير » ، التي تعالج موضوع الزواج . وتمثل مراحته حتى يتم . وكانت هذه البانة صفة خاصة تنمو مع مرد الزمن . حيث كان محاسن يصيرون إليها خصوصا وشخصيات جديدة يرون أنه قرره في روح الشعب المصري . وكان العرض يشمل على عدد من الأجزاء . وكان الجزء الأول والأساسي هو « علم وقادير » . يليه بانة « سمير » ، لعبة الحرام . تصور احتمالات الناس بالمعوس في الحرام . ثم يقصص عب بانة أخرى سموها « لعبة التياترو » . ونجد ، كما نلاحظ ، مصطلح « التياترو » الذي يؤكد استمرار هذا الفن حتى عهد المسرح في وقت متحدر وانه عاصر حيا إلى حد ما مع مذبات مسرح حتى بلاشي حيا .

هم . ومن ثم كانت الفلسفة العامة للعصر ممهدة لاستقبال هذا الفن ، وإحياء ما اندثر منه خلال طغيان القصيدة ، فأردوح - عند هذا المفهوم - وتلارم «التحليل والتحليل» ، فكما كان المثل يقتصرون العكسة ويقربها للأذهان ، ويقدمها تقديمًا حسيًا للمتلقي في إطار «الصورة البلاغية» في الشعر ، والحكاية المأدبة «في اللقمة» «وكليقة ودمية» وانثرات المنحى كله . كان خيال الظل يقدم نفس الشيء ، بأسلوب نمر لتشكيك المعروف عند ذلك ، ليصبح لونا من تمثيل الحقائق والأفكار . وهو يحكم نسبه . يقود إلى التفكير في الدور الذي يلعبه الخيال وتقوم به المهمة . وليست (الهائلة) في النهاية سوى صفة أخرى للتحليل تطلق على مجال لا يختلف كيميًا . إنها عملية إسقام بوقائع واحداث وأشخاص^(١١) . ومعنى ذلك أن الشخصيات والرموز المنتشرة في بيئات خيال الظل هي أدوات توازي الأدوات اللغوية الصارفة عند الشاعر وصاحب المقدمة والفاصل .

ومرى «ابن دانيال» يقرر في البداية الأولى «طيف الخيال» أن ما يقدمه «بديع المثال» يعنى بالحقيقة ذلك الخيال^(١٢) . وأنه «لكل شخص مثال» . ونحت كل خيال حقيقة^(١٣) . أى إن ما يقدمه في خيال الظل يخرج من الواقع (الحقيقة) ولكنه يأخذ الحس الخيالي فيتحول الشخص (في مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الخيالي . ولكن ثم لكل شخص (حس - شخصية) - على هذا - رمز فكري . وتكرر الحقيقة - بمفهومها الأخلاقي - تحت هذه الأمثلة والشخصيات والرموز . لأنها تتوارى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها . كما أن التحويلات الحادثة في عظم شخصية باني من قبيل تكبير المثال . وتكبير المأدبة . لسد عن المنفعة ويمنع من المهمة . ومعنى ذلك أن الهائلة الطليقة نوحه بسوك بهريفة كثر تأثيرا على المتلقي وبالكلى فهو يدع المخرج إلى عملية مقايضة (ترجييع) غير واعية ، عندما يقترن الموضوع بما هو أصبح منه أو أفضل ، فيضد معها أطوع إلى التحليل^(١٤) . وترتبط هذه الوظيفة بوحية بدراما كما حددها رسلو في محاكاة السلوك والطبيعة . وحيال الظل - عندئذ - شأنه شأن التصوير المأدبة ولا يهدف إلى نقل الواقع كما هو . وإنما يهدف إلى تخيله ، أى إلى نقل صورة متحركة هي الواقع ، توحى به وبما يتجاوزه في آراء^(١٥) .

وستطيع بعد ذلك أن يدرس خيال الظل على أنه «أمثلة» توارى هذا جياجيا ، جيايا ، حده المتمع من خلال علاقته الخاصة ومعامة . وحدوده «خبرة الحامية للمجتمع العربي الإسلامي من قبل» . من خلال مثل على توجه إليه هذه الخبرة الحامية . لأن «المثل الأعلى الخيالي للجماعة (يتبع) إلى تحديد الخبرة الحامية الذاتية الفردية في مجاء انشاء التقاليد^(١٦)» أو يتجه إلى السبة الام المتولد عنها .

البنية الخيالية للبيات الظلية :

يقصر الدراسة الحالية - هنا - على بيئات «ابن دانيال» لاعتبارات كثيرة ، في مقدمتها أنها أرق ما وصل إلينا من بيئات وهي تمثل العصر المملوكي وتجاوزه في آن ، كما أنها تكشف عن رؤية تامة خلال البيئات الثلاثة «طيف الخيال» «عجيب وغريب» «التميم والفاصل التميم» . كاشفة عن أسلوب العصر وموه الأديبة السائدة . وفي حين مركز البيئات

«غير الدنيائية» على الموضوع وحده ، حمل «ابن دانيال» رسالة التأنيب الظل بعدما هبت البيئات ، وأصبح خيال الظل وقد بحث الاستماع . وثبات عنه ، لتكراره . الصبيح^(١٧) . ولدت يقول «ابن دانيال» المنطق «صحت لك من بيئات الخيون» . والأدب العاد لا اللون^(١٨)

تشكل البنية الظلية . من «تمت» «خافه» عليها مدح في كل مرة على حدة . «في البيئات الثلاثة» . على الرغم من اختلاف الموضوعات التي يعالجها في كل وحدة وهذه تمت مرتبطة - في رعب - بالخصبة الوعظية في هيكلها لعدم . حيث نجد التحليل «المؤرخون» للبيئة كالألى

- مقدمة أثرية تشمل : الحمد ، والثناء . وبصلة على التي . م
- الندحول في الموضوع
- سيطرة الصوت الواحد على النص وسره سحر
- خيل متلق يسأل وجاب عن سؤاله . كما كان يفعل بهيمة صده
- الإجابة عن الأسئلة المنحبة من جانب لقارى . وكما يتحليل
- الخطيب مؤالا من الخاصير دون أن يفتقر به
- انحطاط المباشر للمتلق ومحاولة إشراكه أحيانا .
- الاستشهاد بالشعر والثرث الإسلامي (القرآن - الحديث)
- سيطرة الحس الوصل التفريرى .
- كل شخصية تبدأ الحوار ، تبدأ كلامها وتغتمه بالصلاة والتسليم .
- وصف التلقى بالماور والدعاء له .
- تنتهى البنية دائما بالقوة والاستعمار ، وطيب الرحمة يسبح لدى
- يعيد الإنسان كيوم ولدت أمه ، طاهرا من كل دنوبه «فدينة» - كما
- اخبرنا الحديث الشريف .

ويتكرر هذا البناء بنفس الثبات في كل دابة . وبسبب ذلك بعرب ، فقد كان هذا العصر عصر الخطب السياسية والأدبية . وعصر الحروب المقدسة . وانتصارات الظاهر بيرس ، وسيطرة الوعظ على الساحل وحلفاء العلم . بل كان لوعظ عندئذ بعمة سائدة في كل الموضوعات ، يتميز بالمباشرة في التميم والخطب ، وبالغلب بالألفاظ (الحناس - الطاق - الثورية) واحتياط لحرس التوسيق عند تشكيل العبارة حتى يجذب السامع - كما سبق

وبالإضافة إلى هذه «البيئات» التي حافظت عليها «البنية» الحامية للبناء . هناك خصوصية في التشكيل الخيالي لكل دابة على حدة . فرصة معالجة للموضوعات المختصة . وطقات حديد على تحريك شخصه . ومحاولة جذب المتلقي وإشراكه . وقد كان المتلقي ذا تأثير مردوح فهو من - ناحية - إشاع جو الحس والعزيمة . ومن ناحية ثانية . حول النص إلى خطاب مباشر له . بوصفه المستهلك المباشر لسنة . وعنه يعتمد مورد المؤلف والخيال ، على نحو حط بالنص في سبيل إرضاء هذا المستهلك ، على نحو ما تفعل المسارح اليوم

في البنية الأولى «طيف الخيال» يركز المؤلف على أهداف من تأنيب البيئات ، والمصحح للتمتع في ذلك . ووظيفته الاجتماعية ، كما نجح من

الباب إجابة لطلب المثالي ، ووعيته في الارتجاع مستوى النص . وتبدأ
وفاة الله تحدث الأمير وصال عن معامراته ، وما حدث له قبل أن
يعبر الروح ونحوه . وصلته في «الخاطبة» «القودة» وروحها «الشبح
النفس»

وتنتهي الباب بالثوية وطلب الصبح . وعرضا لوجود «حكاية» يعاينها
النفس بعد ثبات هذه الله بعض لشاهد الخوارية في حين قدت
الله الاحترام هذا المحس الخوارية .

وتعرض «صيف الخيال» لشخصيات عالية المقام في المجتمع . كان
من الصعب قبل ابن دانيال أن تعالج : فالأمير وصال ، جندى مملوكي
مع سار . استطاع بنموه أن يعرض في مغامرات غير أخلاقية .
تعرض الله تفصيلا . وفي هذا هجوم مقع على شريعة الطود اليهودي
الذي كبر محبوب في مصر هاددا في ذلك الوقت

ويعرض ابن دانيال لشخصيات «الحكيم» «الطيب» «والمأدبون» .
والخاطبة . وروحها . والشاعر . والكاتب بالإضافة إلى طيف الخيال
وتتجه كل الشخصيات إلى حل أخلاقي . يعكس طبيعة الصراع بين
القطبين التقليديين (الخير والشر) . حيث يتنصر الشرقي بديهة ويتقهقر
الخير . لكن يبرز لأنه المدام . ولأنه الحل الرصيف نظرا لتكوين المجتمع
وترائه المديني ونظرته الأخلاقية . ضمن يرى تجاه طيف الخيال والأمير
وصال إلى الثوبة والصلاح . وموت الخاطبة القودة على يد الحكيم ك
ينال العقاب السريع الشيخ المعاصي زوج الخاطبة . وفي نهاية الباب نسمع
لأمير وملا صاحب صيف الخيال قائلا : «يا ناسي يا طيف الخيال ،
ما بقي إلا الارتحال ، قد عرمت على الحجار ، وحرحت بالحقيقة من
الحجاز . ولقد كنت لعل هذه الأنعام . تجاه رمزم والمقام ، ونوبت ريدة
سيد الأنعام . صلى الله عليه وعلى آله الكرام ، اجعلني نصب عينك ،
وهذا فراق بيني وبينك»^(١١٦)

يكشف هذا عن جوهر الصراع بين الخير وشر . عن الرغم من
مدرة الحوار . ولأن الصراع نتيجة الحركة بين متالحصين . فهو يرمز عن
درامية النص . دون أن يؤكد مسرحيته (إذا قمنا المسرحية «بمفاس
المسرحية العربية» . والسبب في هذا أن الموقف الدرامي لا يتحقق في
الادب المسرحي وحده ، بل إنه ليتحقق في كل ادب ، إذ هو موقف
اصلي في (الإدراك الجمالي للعالم)^(١١٧) . وطيف الخيال يعكس طبيعة
الصراع الأخلاقي .

ونفس هذه الثنائية الصدية نجد رسم الشخصيات عند ابن
دانيال ، في صيف الخيال . هي تبدأ لحظة . وتنتهي ثانية . وتحمل
صفات عكس وطبيعتها . فالشيخ فاسق ، والخاطبة قزادة ، والأمير
حاطي . بالإضافة إلى الثنائية الصدية التي نجت في استخدام لنقاد
والضائق والمقابلة كثيرا في النص .

ومن الواضح أن الباب - هنا تعرض هؤلاء جميعا ، وتعمل عن
عربهم ، وبيان تناقضاتهم . وتتجه هذه إليه الحماية إلى رؤية المدع
القضية التي تعري عيوب المجتمع في محاولة لإصلاحها . وكان ذلك وراء
لختيار هذه الأماط من الشخصية ، ووراء طريقة تحريك الحدث داخل
النص .



ويم يهده البية الخزم الاول من رؤيه «ابن دابيل» واضحة . حين
عرض هذه الشريحة الاجتماعية . لذلك فهو متغل في انماة ناله لإكمال
هذه الرؤيه . فيعمل المحدث إلى شريحة اجتماعية ذرة . يعكس وجهها آخر
من مشاكل المجتمع المصري في عصر حديث . هو توجه لأقتصادى .
لدى وضع بدوره في البية الأولى في قومه
نرجسته طيف الخيال الذى
حكى هلالا طالعا باحدى
مذاهب الفصل به جمه
فستفوه سادن بالذهب

وعرض في انماة الشابة «عجيب وعريب» مدحه عتار .
«ماخدين عن نفسه عيش و نفوة عن حد سوء» ذكرى بين حلى
دين . وساحر . مقرب . بقول «مشاهد» من شخصيات
يعيش على هامش حياه . لكنها مائدة في فكر المجتمع . وقدرة على
سموه بسطه . وسلب عاصمه من مروض قسنة

ويعكس بن دابيل في هذه البية «أحوال الغريا . الخيال» من
الادبا . الأخدين بهذا الشأن الحكيمين بلغة الشيع «سلمان»
وتشيع سلمان رمز لكل محتال على دوى العقول «مدحه» «موز» «لبقه»
عنه دليل على . فيصدقها العوام ويعتمدون على المنفس «سلمان»
حل مشكلاتهم . والشوة مستقبلهم . في دمر «يعنى» فقد جمت
موارده الاقتصادية . بسبب مشاحنات «هابيك» «ويلختمها» «نظام»
يق من يستمطر وابله . ولا من يرجي . تأيله . وأينا الخيلة عليهم .
ولا اطاحة إليهم . وتركنا العمل . وملنا إلى الراحة والكل . وانفردنا
بتدبير الخيل لظنونا ادعى معرفة الكيميا . وقارة اكذب على الشقف
بدهاب ماء البحر . وادعى الحكم على ملوك اخان . «لذلك
بأمرهم كبيرهم قائلا «وانصبوا الشابة على العباد»

ولا يخفى ما ان الشخصوس تتحدث سلمان «الراوى» «المشيخ
على» «وتستعد ما نفس التوفى «ابن دابيل» . وشق من لارمة
لاقتصادية إلى عاشها هؤلاء الخرافيش في ديت «مد

ومن ناحية ثانية اتاح تعدد الشخصيات (مع احتفاء الخمار) -
«استثناء قدحلات «الريس على» توصل حركات الشعب والاعجب
حتى تنهى من دور «اتاح ذلك تعرضه لسان مبرود . عديل .
قدوته على عرض فائقة كثره حد . هي :

غرب الساساى احتال
عجيب الدين الواعظ المناق
حويس . ملاعب الحيات والتعابين
عسيلة المعاجيب
بانه العشاب : بالما الاعشاب الطية والمعاجين
مقدام الآسى . اخلاق
حسون المورون . لاعب الاكروبات
شمعون المشهود : الخاوى خفيف اليد

حلال النجم قارى الطالع
عواد القرامطى بائع الحجاب والخز
شبل المساع مروض الاسود
مبارك الصيال . مروض القيلة
ابو العجب . لاعب باحدى
«بو الققط : مروض الفار والققط
زعير الكلوى مدرب الكلاب
ابو الوحوش مدرب الدبة
باتو . المولوحست السوداء
شدقم اللاع بائع السيوف
ميمون القراد . مرفص القرد
وثاب البختيارى . البهلوان
جراح النيل المشهود
حماد . صاحب المشاعل والنار
عصاف الحادى جمال

ذلك حم كل شخصية من هؤلاء حبيب مضرب بقطه . حتى
عجيب تدبى بوعه مبروق حدد عصبه يسكن يرى به لاقلام . و
بقبصر . و حتى متدبل يسبح به الوجه «و يظهر مصصح
التسول . على ساد شمعون المشهود . «كل يعلم اضغى نظر
الكروم . هات ولا عار على من ابطا . واخلف على من اعطى
وعلى ساد هلال النجم «ههنا ما دل عليه الطالع المحروس . فاكرم
الطالع ولوباربع فلوس» «وقول (القردان) «باسراة الناس . ارحموا
من روفه على يد هذا القرد . وهذا السناس» . عن ساد جمال
مشعل

«هات أعطف الله عليك بالمعنا المذل
جدي عا وعنتى حق مولاي على»

حتى يصل المطلب والتسول إلى قمة الانبياء على ساد عصاف
حرب . «من مديده إلى معروف . ولو عيط صوف . أو بكف من
التعير . في علف هذا البحر . روفه الله في هذا العام . الطبع إلى بيته
مغراه . زريارة قبر النى عليه الفضل الصلاة والسلام .

«سلف هذا لإحرج من كل شخصيات مدحه على غريب «معه» .
عن حمى ذت مدحه «مدحه» «مدحه» من جل «مدحه»
«مدحه» «مدحه» «مدحه» «مدحه» «مدحه» «مدحه»
«مدحه» «مدحه» «مدحه» «مدحه» «مدحه» «مدحه»

ربانى ومحمدى وسالى وهى
عريب غريب غريب غريب

وهذا كذب من ثورعة المدح والراوى في تشبيه على مدحه «لحوى

وسخط السلاطين»^(٣٢) وفي باية «الحتم» يقول :

أهلا وسهلا بطلعة الدبث كأنها عروة الصعاليك
أني بتاج كأنه ملك بين دجاج مثل الهالك
رأيت إذ يسر من فيه كأنه الصالح بن دريك

ويجد ابن دانيال يوظف السحرية المرة في النقد السياسي ، حين يقرن الاستعانة من الشياطين ومن سخط السلاطين ، في سياق ماكر لا يحاسب عليه ، وفي الآيات يأتي بالصعاليك والهايك والصالح بن دريك في سياق واحد ، تفهم دلالاته على الوجهين البهيم والحسن . هروبا من السلطة السياسية وبقائهم

وعلى المستوى الديني الاجتماعي ينقد ابن دانيال رجال الدين في مظاهرهم الكاذبة . وخاصة حين يدعو عجيب الدين الحبر ويعط الدس في حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه وبغائه ، وعجيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله ، المفرط في جوهره . وقد أشاع روح التواكل بين الناس ، حتى إن الخرايش «عرفوا سر الخشيش» . لاسم ذلقوا بها لذة الكسل ، وهربوا من نصب العمل»^(٣٣) ويكتمل النقد الاجتماعي - كما ذكرنا - باستعراض حالة هؤلاء بفراء

ومع إشاعة جو الخس ، وتعمية قاع المدينة «القاهرة» . نجد المؤلف يحس نفسه بالزناز ، حين يتخذ من أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هيكلًا لبانياته . وحين يقرن الأشياء المقرزة بالتوبة وأصح ليتحدث من مضطهاد رجال السياسة ورجال الدين المبطلين على تشكيل العقيدة العربية في ذلك الزمان .

الأسلوب والطرز (اللغة)

لا يقتصر خيال الظل في جذب المتلقي على الهائلة ، والجس . بل تميز الأسلوب فيه بطراز خاص ، مبر العصر كله ، وهو الاندفاع إلى التلاعب اللغوي بالألفاظ ، من خلال السجع ، والجناس ، والتهذيب ، والتورية . واختيار الألفاظ ذات الجرس ، الذي يشد الأذن ، فيصير المتلقي إلى متعة «الفرجة» ويراهي المؤلف في نفس الوقت نوعا من التلق ، فتجد العابة محتلطة بالقصص أحيانا كثيرة ، ويستخدم ألقابا أصحبه يحاكي بها الواقع أحيانا أخرى بما يشي بالحواسني ، الذي ترك آثاره في تراكم الصفات ، والاستعانة من القصص الشعبي . ذلك أن «القهوة المصرية القصصية» هي التي كانت تستخدم لأغنى خيال الظل ، وفي الأغلب الأعم . فإن طبقة التجار وبعض أصحاب الحرف هي التي تعممها ..^(٣٤) يصر لنا المزج المتعمد بين العامة والفصحى ، وبأن كانت العامة تأتي في الحوار صط . وبأن جاءت في السرد فيها تأتي محاكاة للهجة اعصبيه . أو وصفا لأصوات الآلات الموسيقية وهذا الأمر يصر أيضا وجود الألفاظ والصيغ المصرية العربية .

وتسح البيئة الأسلوبية في البابات إلى وظيفة مهمة ، هي إبراز الواقع المتناقض . هذا خلق الصفاق والمعاينة على أسلوب السمات كلها . ليقل الواقع ، ويعبره . ويعكس في الوقت نفسه - عطا أسلوبيا سائدا - يقول ابن دانيال : «وفي المنزل راحة من كلال الحد ، والحسن يظهر السعد ، وقد يمل الملح ، وعجب الفصح ..»^(٣٥) وهو يستخدم السجع

من حولت نسبة إلى مشاهد متصلة (خمسة وعشرين مشهدا) تبرهن على قدره الخيال . وقد اختفى الحوار مهائيا هنا . وحين يستعان بصوت راوي لأحداث حوار . بل يربط المشاهد بتعليق سريع . والصراع صعب جد . فلا دراسة في هذه البابة ، بل هي رصد لشرخ اجتماعية بناء حاد كما بناء حال المؤلف

وتغيرت هذه البيئة بالعجوم على الوعظ . كرمز لرجال الدين . ولكن المؤلف يتعمق وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث . وطلب المغفرة في الختام . حتى لا يستعدي السخطان ورجال الدين عليه . وتعد بابة عجيب وعريب أقرب البابات إلى روح عقل المقام (المعرب . المختال) على لقمة العيش

«سنة لثمة» «الحتم» والصائع الينم» فتكمل رؤيته انكائب الخيالية نفسه ونقدم حيث تكتمل ثلاثه ضيف الخيال . عارضة لقصة حب شديدة برحل تركي وبين المتيم . يعرض خلالها المؤلف الحب والعشق بين رحبين (وكان ذلك شائع في عصره) . نكتنا نحس أن هذه البابة ألصق بابية الثانية ، لأنها تعرض بعض المشاهد الترفيية ، كمرآة الدليكة . ومصادقة الكباش والتيران . وهي مشاهد تظهر براعة الخيال أكثر مما تعرض يمكن المؤلف نفسه . بذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تعرض ثلاثة أطراف . المؤلف . الراوي (المهايل) «الملتق» لأنهم يؤلفون النص من جديد . ويخمنونه قابلا للسرواحركة حسب تغير أحوالهم . ومن ثم يكون النص المكتوب مشروخا تحمل «كوليسر» بها

وينصح هذا من خلال

- تدنح «الريس على» بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض . من ناحية . وبين المشاهد والجمهور . من ناحية أخرى
- حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور .
- تعديقات المؤلف «ابن دانيال» حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع ما يحدث
- إضافة موضوعات الجس على اختلاف أنواعها . إرماء جمهور .

وتسهي البيئة الكافة بالتوبة والندم كذلك . وتكمل الرؤية الخيالية لندات ، إبداعية في حالة فقر واعترايب من العالم والعارقة في ماخو الجس والشمود في مجتمع منعت البيئة

كما تكتمل أيضا رؤيته للعالم الاجتماعي المتناقض . الذي حول وضعه خيال الظل الترفيية إلى أداة للتعبير الاجتماعي على عدة مستويات

المستوى السياسي ، ويمثل في نقد للهايك . إما من وراء «قناع» إنابة الأولى - شخصية «الأمير وصال» الجندى للملوكي» . صاحب المعامرات المقررة . وإما بالتصريح مباشرة عنهم في البلاد يقول في «عجيب وعريب» «الظلم أعدنا من همرات الشياطين ،

والحناس والتعاقب والتورية ، ويجمع كل هذا في فقرات كثيرة . ومن ذلك قول الأمير وصال « مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفشت الفشة ، وقعدت البضة ، وفرغت الكاس بطون الأكياس ، وبعث العقار ، برشف العقار ... »^(١٣١) وأمثلة هذا منتشرة في ثيابا النابات .

وهنا نسمح إلى لأشكال الشعرية التي استخدمها ابن دانيال ، والتي نثبت في المقطوعة القصيرة ، والقصيدة الطويلة ، والموشحة ، والرجل . ويلاحظ أنه كان يخرج ما بعده من شعر في كل مناسبة . بل أحيانا يورد الشعر بغير مناسبة . وعموما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الخطة على المستوى النحوي ، والمحافظة على الوزن والقافية ، وتعدد الموضوعات في داخل النص الواحد .

ونحذر الإشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبي على هذه البابات في أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالمشق حيث تقدم نفسها للجمهور . ونحن نصف بعضها في مائة تصحح صورتها في ذهن المتلقي^(١٣٢)

وبعد . فهل نستطيع ان نضع خيال الفيل ضمن التراث المسرحي العربي بوصفه جديرا خرجت منه دراما النص في بلاد مصر وشمالها . عرسا تشيكلا ، ووظيفة ؟ نقول إن خيال الفيل أنواعا خاصا من

الشرح . ناس مرحلة تاريخية وجغالية في حياه المسلمين . الذين كانوا يرصون كل شكل جديد للنص ، رعة في المحافظة على إبداعات ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلي . ثم في المرحلة الإسلامية امتد حتى الآن بعد وجوده في نابات بن دانيال النص المرتبط بالجمهور . نكث بالمقياس العربي ، حد فيه الصرخ واصحا (وهو جوهر العمل المسرحي) وإن كنا قد أضاعنا إلى درامية العمل . كما احتج الحوار . لاداة الأولى للكاتب المسرحي . داخل هذه النصوص . على نحو غلب الصوت الواحد . صوت الراوي أو المؤلف

هنا يمكننا أن نزع أن خيال الفيل يمثل (حالة تمسح) من حيث وجود نص متحد امام جمهور يشترك فيه وبطوره (في حين احتضنت ملامح المسرح بجمهوره الغريب) . ومن هنا كان خيال الفيل هو مسرح العصور الإسلامية . التي منعت التمثيل البشري في عقيدة أهل السنة . فجاء التمثيل غير مباشر عن طريق وسيط من الفنون التشكيلية التي ازدهرت في تلك العصور ، لكنه مهتد الجمهور - مع السير الشعبية - لتقبل الاداء التراجيدي . وخلق نوعا جديدا من المسهلين للفن ، الذين يجلسون في مكان يذهبون اليه لاصدين المتعة والمحافظة . فقدم اليهم ذلك من خلال أسلوب يقرب من أسلوب الوعظ الديني ومن الأسلوب اللغوي للمقامة

• هوامش

المصادر

إبراهيم حسانة - خيال الفيل ونبذات ابن دانيال - مجلة المصرية للكتاب ، ط (١) ١٩٩١

المراجع

- (١) ويحيى . المسرح المصري ترجمة جميل نصيف - وزارة الإعلام - القاهرة . ١٩٧٧
- (٢) محمد كامل حسين . مجلة الإنفاذ عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥ . وانظر إبراهيم حسانة - خيال الفيل ونبذات ابن دانيال - ط ٢٣
- (٣) حمود زكي سليم . عصر سلاطين المماليك وتناجيه العلمي والأدبي - القاهرة ١٩٦٢ - ط ٢٩٣
- (٤) الطربس . (من الشعر . دار العودة . بيروت . ١٩٧٤ . ط ١٩٧
- (٥) علي أبو زيد . تشييدات خيال الفيل . رسالة ماجستير - آداب القاهرة . رقم (٨٢٢) ط ٢٩٧
- (٦) طرقت مصادر البابات المخطوطة فتجد بابات ابن دانيال . تحت اسم طيف الخيال . مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٥٩ وجده فيمشرقي . بول كالا . الأمل ١٩٠٩ م مع شخص يسمى عوراش القصص من مخطوطات تحت عنوان (ديوان كشمس) . ونشر لذلك علي أبو زيد في رسالته السابقة الذكر ط ١٩٣
- (٧) محمد زعفران سلام . الأدب في العصر المملوكي . القاهرة الأولى . دار المعارف الطبعة الأولى . ط ١٦
- (٨) يلاحظ العلاقة بين البابات المنسقة بالمقامات الاجتماعية . وبين المسرحيات الأولى التي أشار إليها بقرولي ووجدنا في شبرا ١٨١٥ . نظير علي الترامي . المسرح في الوطن العربي . ط ٣٣
- (٩) محمد زعفران سلام . الأدب في العصر المملوكي ط ٢٧٩
- (١٠) انظر . جابر عصفور . الإحيائية والإحيائيون - محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٩ . ط ٥٩ - ٦٠
- (١١) نفسه . ط ٦٠
- (١٢) إبراهيم حسانة . خيال الفيل . ط ١٤٤

- (١٣) المرجع السابق ط ١٤٨ - ١٤٩
- (١٤) جابر عصفور . الإحيائية والإحيائيون . ط ٦٣
- (١٥) جابر عصفور . الإحيائية والإحيائيون . ط ٦٤ وانظر أديس . القاب والمصنوع طبة أول من ط ١٦٥
- (١٦) عبد الحميد طيبة . مناسل إلى علم الخيال الأمل . دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨ . ط ٣٩ . وانظر مايشدا في تحديد ماهية الخيال الأمل الخيال
- (١٧) إبراهيم حسانة . خيال الفيل . ط ١٤٤
- (١٨) طيف الخيال . إبراهيم حسانة . ط ١٨٩
- (١٩) طيف الخيال . ط ١٤٥
- (٢٠) عبد الحميد طيبة . مقدمة في نظرية الأدب . دار الثقافة . ١٩٧٣ . ط ١٤٤
- (٢١) نفسه
- (٢٢) عجب وغريب . إبراهيم حسانة . ط ١٨٨
- (٢٣) المرجع السابق ط ١٩٢ / ١٩٣
- (٢٤) نفسه ط ١٩٧
- (٢٥) انظر . عجب وغريب ط ٢٠٠ - ٢٠١
- (٢٦) نفسه ط ٢٠٨
- (٢٧) نفسه ط ٢١٠
- (٢٨) نفسه ط ٢٢٣
- (٢٩) نفسه ط ٢٢٦
- (٣٠) نفسه ط ٢٣٠
- (٣١) نفسه ط ١٣٦
- (٣٢) نفسه ط ٢١١
- (٣٣) طيف الخيال . ط ١٤٩
- (٣٤) عبد الحميد يوسف . خيال الفيل . المكتبة الثقافية عدد (١٣٨) ط ٤٥
- (٣٥) طيف الخيال ط ١٤٩
- (٣٦) نفسه ط ١٦٧
- (٣٧) انظر هذا المصنف في حديث الأمير وصال ط ١٥٤ من كتاب إبراهيم حسانة السابق الإشارة إليه

إيزيس الحكيم

الأسطورة والدور السياسي

مكتبة جامعة مصر
بنها واديرة المعارف اسامى

لا يحتاج الباحث إلى جهد كبير ليؤكد اهتمام توفيق الحكيم منذ زمن بعيد بالحضارة المصرية القديمة ، وبأسطورة إيزيس وأوزيريس بعلة خاصة ، فأقدم محاولاته المسرحية إلى أمكن العثور على مخطوطاتها هي: «أوبريت الفرعونية بعنوان «أمنوسا»»^(١) كتبها حوالي سنة ١٩٢٢ .

وفي رواية «عودة الروح» ، التي كتبها في سنة ١٩٢٧ ، إشارة ترجع بإعجابه بإيزيس إلى مرحلة الدراسة الثانوية . فخص بطل الرواية ، الذي يجعل كثيراً من ملامح الكاتب انتسبة والعاطفية ، لاجتماع كنهات انبهاره بجمال حبيته «سنية» من يشبهها بها شهر إيزيس^(٢) .

فؤاد دواره

وقد لخص الكاتب مضمون هذا الجزء من «عودة الروح» في عبارة من «كتاب اللون» وضعها على غلافه :

«أهض .. أهض يا أوزيريس»
«أنا ولك «حوريس»
«جئت أعيد إليك الحياة ..»
«لم يزل لك قلبك الخفي»
«قلبك الماضي»

ولخص مضمون الجزء الأول بعبارة أخرى منقولة عن المصدر ذاته :

«عندما يصير الزمن إلى خلود»
سوف فرائد من جديد .
لأنك صائر إلى هناك
حيث الكل في واحد ..»

وفي تبديل مسرحية «إيزيس» بقول الحكيم :

«منذ تأليف مسرحية «شهرزاد» حوالي ١٩٣٠ وشخصية (إيزيس) نبياً للظهور يوماً . وقد ورد ذكرها بالفعل في نصوص تلك المسرحية القديمة ، لما بين المراتب من وشائج الشبه في علاقه كل منها بزوجها . كلتاها قد صلت شيئاً عتيقاً من أجل روحها»^(٣)
وقد ورد ذكر «إيزيس» في مسرحية «شهرزاد» التي يشير إليه

إن «عودة الروح» ليست سيرة ذاتية للكاتب ، ولكنها رواية ذاتية تسنهم كثيراً من وقائع حياته ، وتقدم - على حد تعبيره - «صورة عامة لتصوره الفكري والعاطفي»^(٤) . ومن ثم يصح أن نستدل من هذا التشبيه عن قديم افتتاه بجمال إيزيس وشخصيتها ، فقد شبه بها حبيته في الرواية عدة مرات ، كما شبه سعد زعول زعيم ثورة ١٩١٩ بأوزيريس . بل اعتمد في إقامة البناء الفكري للرواية على أسطورة بعث أوزيريس . ذلك أن روح الحضارة المصرية القديمة كامنة في أعماق الشعب المصري^(٥) ، وما ثورة سنة ١٩١٩ إلا «بعث» لهذه الروح الكامنة ، كما بعثت الروح في جسد أوزيريس للمرق .

وما هي مصر التي نامت قروناً تنهض على أقدامها في يوم واحد . إن كانت تنتظر - كما قال الفرنسي (عالم الآثار) - «تتظر إليها المعبود» ، رمز آلامها وآمالها المذبذبة ، يبعث من جديد .. وبعث هذا المعبود من صلب صلاح

«ما هانت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليوناً من الأنفس لا تمكروا إلا في شيء واحد . الرجل الذي يعبر عن إحسانها . والذي يهش يطالب بحماها في الحرية والحياة ، قد وجد ، وسجن ، وفي ، في جزيرة وسط البحار .

«كذلك (أوزيريس) الذي نزل بصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن في صندوق ، وفي مقطعا إربا في أعماق بحار»^(٦) .

الحكيم ، في الشهد السادس على هذا النحو :

«شهر يار : مسكين يا فر .. ظلها كان يتبعك في كل أرض . وصورها كنت تعرفها في كل مكان .. ألا تذكر صيحتك التي دعت الجميع أمام صورة إيزيس في مصر ؟

فر : إيزيس ؟

شهر يار : أنت ؟

فر : إنك أنت الذي قال إن إيزيس تشبه

شهر يار : أنت أحد هب لكن

فر : أو تمنى من إهداء عصى لشابة خارقة للعقل .. (١٧)

وإذا جاز أن تصور نوعا من الشبه بين «مسي» و«إيزيس» فليس من السهل تصور هذه المشابة «الخارقة للعقل» بين «إيزيس» و«شهر ياد» لأن «شهر ياد» ليس لها صورة معروفة يمكن مقارنتها بصورة «إيزيس» . لذلك نرى أن هذه المشابة لا وجود لها إلا في ذهن الكاتب الذي تمثل في إيزيس صورة المثل الأعلى لحال المرأة المادى والعصى ، ومن ثم جسد ملامحها في كل امرأة أعجب بها . سواء أكانت «مسي» أم «شهر ياد» أم الزوجة العاتية بطله «أوبه» «الرياض المقدس» .

وفي سنة ١٩٣٣ نشر توفيق الحكيم أول مسرحياته وهي «أهل الكهف» ، وشرك ذلك ثلاث مقالات عن الحضارة المصرية القديمة ، الأولى بعنوان «الحلق» (١٨) ، حلل فيها خصائص الفن المصري القديم وقارن بينه وبين الفنى العربى والإغريق ، والثانية بعنوان «صانع الفن المصرى» (١٩) ، أوضح فيها تصور الأساسى للمرأة المصرية ، وقارنها بالأساة الإغريقية ، وذهب إلى أنه كتب «أهل الكهف» مدموعا بالمرعة في تأييد مأساة مصرية مستمدة من روح الحضارة المصرية القديمة . وقد أكد هذا المعنى نفسه في إحدى رسائل «زهرة العمر» ، التي زجج أنه كتبها في الفترة نفسها ، فقال إنه تأثر في «أهل الكهف» بالحضارة المصرية القديمة (٢٠)

والمقدل الثالث مشر «الحكيم» عن الحضارة المصرية القديمة سنة ١٩٣٣ بعنوان «البحث» ، واستله نص من أنشيد حوريس كما جاء في «كتاب الموتى» ، ثم ربط فكرة البحث الدينية بالبحث الوطنى السياسى الذى يرجوه ليلاده (٢١)

ومرة أخرى نلتق بإيزيس وأوزوريس في كتابات «الحكيم» من خلال رسالة طويلة كتبها «راهب الفكر» - وفيه ملامح كثيرة من «الحكيم» - إلى صديقه الزوجة العاتية التي توشك أن تترك إلى الخيبة في رواية «الرياض المقدس» . تقول الرسالة :

«صديقى ..

هنالك امرأة أحبها كثيرا .. لأنها أيضا على مثالك وإن كنت لا أرى لها حائل ، فإن تماثيلها أو صورها المنحوتة في جدران معابدنا لا تنقل إلينا عبر جمال فنى .. لا يمكن أن ترتب عليه أى صلة بجمالها الطبيعى .. . تلك هى «إيزيس» المصرية ... لا أريد أن أتعرض للجانب الدينى أو الإلهى في أسطورتها .. فإحدى يعنى فيها هو جانب الزوجة .. إن وفاءها

لزوجها «أوزوريس» المعجزة في نظرى من معجزات القلب الإنسانى .. (٢٢)

وتخصى الرسالة لتزوى تلخيصا وإمبا للمسرحية في ثمانى صفحات ، يكاد يكون التخطيط الأولى للمسرحية ، فقد وردت فيه معظم أحداثها ، ونفس الترتيب تقريبا ، وإن دمجها بطبيعة الحال قدر من التعديل والإضافة يتفق مع طبيعة البناء المسرحى من ناحية ، وتصميمون السياسى الحديث الذى حملته لها من ناحية أخرى .

وبلاحظ على هذا التخطيط كذلك أنه تجاهل هائلا «الجانب الدينى أو الإلهى» من الأسطورة ، وأبرز الجانب الإنسانى المتمثل في وفاء الزوجة ، وهو نفس الاتجاه الذى سيهلب على المسرحية أيضا

ومن المرجح أن الكاتب قد اعتمد في هذا التخطيط على مصدر واحد هو كتاب «إيزيس وأوزوريس» للمؤرخ اليونانى بلوتارخوس ، لأن التفصيلات التي اعتمد عليها لم يثر عليها عتمة إلا في هذا المصدر ، ونفس الترتيب تقريبا ، وهو في الحقيقة أول المصادر التي أوردت الأسطورة ، فقد كان بلوتارخوس .. أول من عرف العالم منذ بداية التاريخ الميلادى بهذه الأسطورة ، فسرد حوادثها سردا يكاد يكون كاملا بينا اقتصرتها النصوص المصرية القديمة ، وشرتها مبثثة على جدران الأهرام ، وجوانب التوابيت وصفحات البردى ، واللوحات الجدارية .. (٢٣)

كل هذه الشواهد تؤكد أن شخصية إيزيس كانت تنبأ حقا للظهور في عمل فنى للحكيم ، ولكن ليس منذ سنة ١٩٣٠ حين كتب «شهر ياد» فحسب ، بل قبل ذلك بعدة سنوات كما نبينا . نرى ما الذى أخرها كل هذه السنوات ، بالرغم من انشغاله الواضح بها ؟

إن مراح العناد كالعناصر العلق ، لا يمكن قسره على علاج موضوع معين في وقت محدد . وقد تكن هذه الحفيفة وحدها لتفسير تأخر الحكيم في علاج أسطورة إيزيس في مسرحية حتى عام ١٩٥٥ ، ولكن ثمة حفيقة أخرى قد يكون لها أثرها في هذا التأخير ، فأسطورة إيزيس وأوزوريس - شأن غالية الأساطير المصرية القديمة - يكتسبها كثير من العموص والاصطراط ، وتتعدد فيها الروايات والتفسيرات ، بل تتعارض ، وما زال علماء الآثار حائرين ومختلفين في حل رموزها والربط بين أجزائها المبرقة . يقول د. لويس عوض

«... الروايات في قصة أوزوريس كثيرة ومصادرها متعددة ، منها ما هو قديم قدم الأهرام ، أى يرجع إلى خمسة آلاف سنة مضت . وهذا ما جاء بكتاب الموتى ، وهو ما يعرف أحيانا بنصوص الهرم ، ومنها ما هو حديث جدا . يرجع تاريخه إلى ألفى سنة ، وهذا ما جاء في كتاب المؤرخ اليونانى بلوتارك وسمه «إيزيس وأوزوريس» ، وهو من آثار القرب الأول بعد الميلاد ..

«أما ما جاء في (كتاب الموتى) من صلوات ونقوش جنازية فهو عامص ولا سبيل إلى ربطه في قصة واحدة واضحة . فلا مناص إذن من الاعتماد على رواية بلوتارك اليونانى لأسطورة إيزيس وأوزوريس . ولكن مع الاحتياط الشديد

بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت في عهد الفراعنة ، وكما لا تزال حتى اليوم .. »^(١٧)

وأكد د. مندور أن توفيق الحكيم « لو حاول الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هي ورموزها لحامت مسرحيته على أكبر تقدير بمجرد تعليقات فكرية على الأسطورة ، ولما لقي الحكيم بمجهود يذكر في مسرحيته التي يعتبرها من خير ما كتب من مسرحيات ، فضلا عن أن الاتجاه الواقعي الذي اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتحويل على خشبة المسرح ، بل ضمن لها إقبالا جماهيريا مقبولا .. »^(١٨)

وأيد عبد الرحمن صدقي هذا الرأي الأخير ودافع عن حرية الكاتب في التصرف في الأسطورة كما يشاء ، وبما قاله :

« إذا كان من النقاد من يجهلون المؤلف المسرحي أن يتصرف في أحداث التاريخ بالتقديم والتأخير ، واصطناع بعض التبديل والتغيير ، فما أرى بعد ذلك للتقدم سبيلا إلى الإستاذ الحكيم إذا هو تصرف في أسطورة من أساطير الأولين لجعل منها مسرحية لا تمت بصلة إلى تمثيلات « الأصرار » الدببية الخافلة بالخرافق غير الطبيعية ، نقي شاعت في الأرملة القديمة والعصور الوسطى . وحسب مؤلفنا المسرحي أنه احتفظ لأشخاص الأسطورة بصفتهم الواردة في النصوص والمأثورات . ومن ذلك ما أظهرته إيزيس - وهي أحب الآلهة القديمة - من اعتماد على ما في طبيعتها النسوية من المكر والدهاء والخديعة ، ليهوي فرضها في نصرة ولدها . »^(١٩)

ولعل الرأيين الأخيرين أن يكونا أقرب إلى الصواب حينما يتجهان للكاتب حرية التصرف في وقائع الأسطورة ، بحيث يستطيع أن يضي عليها مضمونا جديدا يعالج القضايا والمشكلات التي تتغل صميم العصر . وهذه الحرية أجدي بلا ريب على الحياة والفن من الالتزام الحرفي بأدق تفصيلات الأسطورة ورموزها القديمة الذي طالب به الدكتور لويس عوص ، لأن هذا الالتزام لن يسرق أحسن الأحوال إلا عن صياغة جديدة للأسطورة القديمة . فإذا كانت الأسطورة متعددة الروايات ، حافلة بالتفصيلات والرموز التي تختلف المدارس في تفسيرها وتأويل مدلولاتها ، كأسطورة إيزيس وأورو ريس ، فإن الكاتب المعاصر بحار ، ولا بدري بأي هذه التصورات والتأويلات يلتزم ، وبها يترك لكي لا يحرص للوم اللاتمين

• • •

ولقد استخدم توفيق الحكيم هذه الحرية في علاج أسطورة إيزيس وأوزيريس ، فتصرف في مضمونها العام ، وحذف كثيرا من تفصيلاتها ، وأضاف إليها تفصيلات أخرى من ابتكاره . ولكنه لم يجعل ذلك إلا بعد دراسة دقيقة شاملة لمتن روايات الأسطورة ومسيراتها في كثير من المصادر ،^(٢٠) واختار من كل مصدر ما يلائم مضمونه الجديد الذي احتفظ بجوهر الأسطورة ، بعد أن أصق عليه مفهوما سياسيا معاصرا . وإذا كان قد احتفظ ببعض تفصيلات الأسطورة الأصلية ، فقد جردها في الوقت نفسه من مدلولاتها الخرافية الخارقة للطبيعة ، كما

ولهذا الاحتياط أسباب كثيرة ، منها أن بلوتارك يوناني بروي لشيء مصرية ، فلم يقد فهمها ولعله لم يفهمها ، ولعله نقلها بأمانة ولعله حورها بما يفهمه أهل لغته وحسنه . كذلك منها أن بلوتارك قد روى أسطورة أوزيريس في زمن متأخر ، ولعل الأسطورة ذاتها قد تغيرت وتعددت في آلاف السنين السالفة لعصره ، فهو لم يرو الأسطورة الأصلية وإنما روى صيغة منها يعرفها المتأخرون . ولكن شواهد الحال تدل على أن بلوتارك قد روى جوهر الأسطورة مما كانت تعاصرها قد تحولت من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان . »^(٢١)

فلعل هذا العوض والاضطراب كانا من العوامل التي أخرجت معالجة « الحكيم » لها كل هذه السمات ، وهو الخريص على دراسة موضوعه وقراءة كل ما كتب عنه وإطالة التأمل فيه والاحتشاد له قبل أن يقول كلمته فيه ، فإياك إذا كان هذا الموضوع هو « إيزيس » الحبيبة إلى نفسه منذ لعبا بل الحبيبة إلى نفس كل مصري . بل كل مثقف .

• • •

شرفت المسرحية في كتاب سنة ١٩٥٥ ، وعرضت على خبيرة المسرح القومي في يناير ١٩٥٧^(٢٢) ، فأثارت عند بشرها وعند عرضها مناقشات عدة ، لعل أجدها ذلك الحوار الذي دار بين لويس عوص ود. محمد مندور حول مدى الحرية المسموح بها للكاتب في التصرف في جوهر الأسطورة وتفصيلاتها .

ذهب الأول إلى أننا يجب « أن نصحز بعض الشيء من التوسع في الاجتهاد في سبيل الفن ، حتى يثبت لنا بالدليل القوي القاطع أن المهند أهل لذلك ، فلا تعطى هذا الحق إلا للقادر على احترامه وعلى الإفادة من ممارسته معا ، بحيث أن يمارسه كل من لا يعرف الحدود فترتكب الجرائم باسم الفن

« ولما كان لتوفيق الحكيم من يسنون قوانين المسرح المصري بما يضمنونه من عدايح فنية ، فقد كنا تأمل فيه أن يضرب للمثل لمتدعيه ولأن يتفوق الفن على يديه ، فلم كل هذا التوسع في الاجتهاد ولو في التجربة الأولى على أقل تقدير ؟

أما اجتهاد الفنان في سبيل الرأي فلا نقره في العمل الفني ، لأن العمل الفني ليس مبرا لتشيير برأي معين ، ولا منصة لتدارسها متاظرة بين أشخاص المسرحية ، وإنما هو تعبير بالفكر وبالفعل وبالقول عما في الحياة المركبة من تناقض وصعاء ، أو من صراع وسلام . وتحرير القصص القديم أو مادة الأساطير لإثبات رأي من الآراء جنائية على ذات الفن أكبر من تحريرها في سبيل الخلق الفني الجديد . »^(٢٣)

وعلى العكس من ذلك رأى الدكتور مندور أن « توفيق الحكيم في مسرحية إيزيس قد أراد - وله مطلق الحرية فيما أراد ، بل له الشكر على ما أراد - أن يتزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضوح الأرض ، وهو لا يريد أن يرى في إيزيس إلهة خرافية تحمل من سر بربر لروح أوزيريس على نحو ما ترمز للحمامة للروح القدس في المسيحية ،

استعمال بعضها الآخر في إدخال ما ارتآه من تعديلات على سير الأحداث وبناء الشخصيات

وقد قرر هذه الحقيقة بشكل موجز في مستهل بيانه الملحق بـ «المرحبة» حيث يقول:

«ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية، أو بسط العقائد المصرية القديمة، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جليداً إنسانياً، وتخرج معناها على النحو المفهوم في كل عصر، وفي العصور الحديثة على الأخص» (٢٧١)

وهذا الذي يشير إليه «الحكيم» هو الأساس الذي أقام عليه تصوره الحديث لأحداث الأسطورة، واستند إليه في إجراء التعديلات التي أدخلها عليها

وبزبد د. حسين فوزي هذا الأساس وصوحا بقوله:

«مؤلف «إيريس» لم يترك لدينا شكاً، لا في حسن روايته، ولا في نجاحته، في أنه اقتطع من أشخاص الأسطورة الدينية الإلهية الشطر الإنساني المخلص، فجعل من «إيريس» فلاحاً، ومن زوجها مزارعاً مختاراً، ومن أعداء أوزيريس صورا للشر والخس والطمع والوصولية، ومن الشعب شعباً لا أكثر ولا أقل، حريج التأثير مظاهر الأشياء، سهل القيادة لمن يداخن غرائزه ورغباته، ولكنه ناصح للمحرّص هذه، يبتلع صبح الحقيقة أمام حبيب» (٢٧٢)

وحق هذا التعديل الكبير الذي جرد الأسطورة من كل عناصرها الخارقة للطبيعة، أو شعر أدق، من كل عناصرها الأسطورية، نستطيع أن نجد به سداً قوياً في رواية «بلوتارخوس» للأسطورة وبعض تعبيراته عليها، مثل قوله عن المصريين القدماء: «لم نحو شعائهم أي شيء غير معقول أو خيالي، أو خرافي، كما يعتقد بعض الناس، ولكن ببعضها أساساً حقيقية وعملية، بينما لا يفتقر بعضها الآخر إلى مغزى تاريخي أو طبيعي» (٢٧٣) وكذلك قوله:

«... بذلك إذا سمعت يا «كلبا» ما يحكيه المصريون عن جولاتهم، وتزيين أجسادهم، وعن كثير من مثل هذه الآلام، وجب عليك أن تذكر ما ذكرناه من قبل، وأن تعتقدني بأن لا شيء مما يحكي قد حدث ووقع فعلاً على البحر الذي روى به» (٢٧٤)

ويشكر هذا المعنى في أكثر من موضع من الكتاب، حتى يقول قرب نهايته: «... على المرء ألا يدرس الأساطير على أنها قصص حقيقية، بل يجب عليه أن يأخذ من كل أسطورة القدر المناسب الذي يتفق ولوقع» (٢٧٥)

وهذا الذي ذهب إليه بلوتارخوس تؤيده آراء كثير من المؤرخين المحدثين اتفقوا على أن «أوزير كان يعد في مادي» الأمر ملكاً عاش حقيقة على الأرض ثم قتل، ومن ثم كان يرمز به للفرى التي تموت في زمته ثم تنحيا ثانية، كإنبيات والنيل مثلاً...» (٢٧٦)

على أن هذا كله لا يعني أن «الحكيم» قد عد كثيراً من أصل الأسطورة أو تجاهل أي جزء من أجزائها المهمة، فقلل العكس هو

الصحيح: فمن الشخصيات من يرى أن «الحكيم» اقتبس منه حوادث المسرحية من رواية بلوتارخوس نفسه، فساد يكاد يكون صادقا (٢٧٧). ثم يحرص على ما جاء في بيانه الملحق بالمرحبة من أنه «يقصد إلى «تصوير الحياة الفرعونية» أو بسط العقائد المصرية القديمة» ويقول:

«إننا نحالف الحكيم في الشطر الأول من عبارته لأنه صدد في أشخاص المسرحية البارزين بعض موحى الحياء والاحلاق. وإعادة للمصرية القديمة. كالصراع بين أوزيريس ونوهون على عرش مصر، والصراع بين حورس المنتقم لأبيه ونوهون، وحزن إيريس «شديد» عليه. ونحن نرى في كل مكان، وسحر إيريس، وقصة الوثنية التي أولها توهون لأخيه أوزيريس، وتمكنه من إغلاق الصندوق عليه وإلقائه في البحر (غير أن الحكيم ابتكر هذه قصة انشلال بحارة إحدى السفن صندوق أوزيريس من البحر ويضعهم أوزيريس إلى ملك بوبلوس - جيل السورية - وربما لحاً إلى ذلك لصورة درمية). وسفر إيريس إلى بوبلوس، وعودتها من هناك به، ومؤامرة توهون على أوزيريس، وقلته إياه مرة أخرى، وإلقاء أشلائه في كل حدب وصوب. وكماح إيريس في تربية حورس حتى يكبر وينتقم من عمه نوهون، واتهام نوهون لحورس بأنه ابن غير شرعي لأوزيريس.. الخ (ثم إن «الحكيم» ابتكر أيضاً حصر ملك بوبلوس في مصر ليفرض على الشعب الذي يحاكم حورس، ونوهون، قصة صندوق أوزيريس، فيعلم الشعب الحقيقة، ويثور على نوهون، فيهرب طلب لسيادة. ويستول حورس على عرش مصر) ...» (٢٧٨)

وهذا يؤكد أن «الحكيم» أعاد كثيراً من رواية بلوتارخوس للأسطورة، فهي أكمل رواية وصلتنا لها، برغم ما يقرره بلوتارخوس نفسه من أنه رواها «موجزة أشد ما يكون الإيجاز، بعد أن حدثت بها كل ما لا يبيد وما لا لزوم له» (٢٧٩)

ومع ذلك فلم تكن رواية بلوتارخوس هي المصدر الوحيد الذي اعتمد عليه «الحكيم» في المسرحية مواقف وأحداث لم ترد في رواية بلوتارخوس، ووردت في مصادر أخرى، لعنا شين بعضها من خلال تحليلنا لنص المسرحية

...

إن أوزيريس ليس بطل المسرحية، ولا لأسطورة. وإن كان المحرك الرئيسي لأحداثها. والصراع اهتمم فيها بين طيفون من جهة، وإيريس وابها حورس من جهة أخرى.. وهو في المسرحية عالم ومخترع.. لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع، ولا حصدت أن تكون.. إنه مخترع المراث والشادوف، ومشييد الحصور والقناطر.. (المسرحية، ص ١٧).

وفي مستهل المسرحية يعلم أنه مشغول «مخترع» ساقفة جديدة تخرج من الماء أصعاف ما تخرج السواقي الفاتحة.. ثم ما لبث أوزيريس أن يحول - مع تنابع الأحداث والمواقف - إلى رمز للعلم والمعرفة حين يوضع به أحمر طيفون ويضعه في صندوق يراق يلقى به في النيل، يجد علاماً صغيراً يحاظر بحياته ويلقى بنفسه وسط التيار الحار في النيل

لهم يعرف ما يحويه الصندوق ، وموت شهيد حرمه على هذه المعرفة (المسرحية ص ٣٧)

وتصفه إيزيس قوطا إنه «حجر بضيء للناس ويكشف لهم ما بينهم» (ص ٥٧) وحين يباع أوزيريس ملك يلبس باعتباره عبدا رقيقا ، فإن هذا الوضع لا يمنعه من ممارسة نشاطه العلمي على أوسع نطاق ، فنسمع أنه «صنع أشياء عجيبة ما كان يعرفها أهل ملادنا ..» (ص ٧٠) ، و«صنع آلات أحدثت عجبا .. لم يعد الناس هنا ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم .. لقد اكتشف لنا الرياح وركب عليها آلات تسمى الشواذيف والسواقي .. وعلم الناس الحراث بما يسبه المهرات إنه في كل يوم يصنع جليدا وصحيا ينعما وبيوتا ..» (ص ٧١)

وتصف إيزيس : «هو كذلك .. حينما حل يبعث الحياة .. خير الحياة ..» (ص ٧١) .

وينكر ذلك حين يعود أوزيريس إلى مصر ويعيش وسط الملاحين بعدا عن اسك ، فيشق قناة يحول إليها ماء النيل . فتحول المنطقة المحرقة التي نزل بها أرضا خصبة ، ويسميه الملاحون لذلك «الرجل الأخضر» (ص ٩٨)

وهذا التفسير لشخصية أوزيريس يتفق تماما مع ما لجاء في روايات الأسطورة المهمة ، فهو «مثال الزوج الشهم والاب الكريم والحاكم العادل ، وهوق هذا وذاك معلم البشرية الأولى ومؤسس الحضارة الإنسانية ، ورسول المحبة والسلام على الأرض ، كما تعكس في الأناشيد المصرية ، والنصوص اليونانية القديمة ..» (٣٠)

ويقول بلوتارخوس :

«وما إن استوى أوزيريس على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش ، علمهم كيف يرزعون الحب ، ومن ثم للمقربين ، وعلمهم تجميل الآلهة . وبعد ذلك طوف بالأرض كلها ليمد أهلها دون ما حاجة إلى استعمال السلاح ، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ..» (٣١)

ويقول «فرير» في كتابه الشهير «العصر الذهبي» :

«حين حكم أوزيريس الأرض خلص المصريين من المجاعة ، ومنعهم القوايين ، وعلمهم عبادة الآلهة . وكان للمصريون قبله من أكلة لحوم البشر . وإذا كانت إيزيس - شقيقة أوزيريس وزوجته - هي التي اكتشفت القمح والشعير للمصريين ، فإن أوزيريس هو الذي علم شعبه زراعة هذين لعلتين . ومن ثم أعرضوا عن أكل لحوم البشر وبدأوا يعتمدون على الحبوب . وفصلا عن ذلك فقد قبل إن أوزيريس هو أول من جمع الخار من الأشجار ، وهوم شجيرات الكرم بأعمدة ، وعصر العنب . وقد كان حريصا على نشر هذه المكتشفات النافعة بين الجنس بشري كله ، فقد سلم كل شئون حكم مصر لزوجته إيزيس ورحل إلى أرجاء العالم . ينشر بركات الحضارة والزراعة حينما حل ...» (٣٢)

فتوافق الحكيم لم يحاور القصد إذن حين جعل أوزيريس رمزا للعلم في المسرحية ، بل استمد ذلك من روح الأسطورة وبصورتها القائمة في

وقد بالغ «الحكيم» بعض الشيء في تصوير انشغال أوزيريس باكتشافاته ومخترعاته عن شئون الحكم ، تاركا لأخيه طيعون حرية التصرف فيها ، ومن ثم سهل على هذا الأخير حذوه ولاستلاءه على ملكه . غير أن هذه المبالغة لها في رواية بلوتارخوس ما يؤيدها ويبررها ، فهو يقول

١ . يروى أن توفون لم يحسر في أثناء غياب أوزيريس على أحداث الشعب ، إذ كانت إيزيس غاية في البغضة ، استناعت أن تسيطر على رمام الأمور كلها . ونكس لما عاد أوزيريس إلى وطنه دبر له توفون مؤامرة عادية ، فجمع شردمة من اثنين وسبعين رجلا ليكونوا شركاء له في الجريمة (٣٣)

والعبارة تعيد أن أوزيريس كان أقل بقلقة من إيزيس ، فلم يستطع طيعون تنفيذ مؤامراته في أثناء توليها ، الأمر نيابة عن زوجها ، فلما عاد أوزيريس استطاع طيعون أن يستغل انشغاله وقلة بقلته لتنفيذ مؤامراته

وتنقض الأسطورة لتقول إن طيعون قاس «حسد أوزيريس غلصة ، وصنع له صندوقا محما جميل الزينة ، وأمر ما حصدته إلى بومته . ودس سر الضيفان جميعهم لمختر هذا الصندوق وأعجبوا به وعهد توفون مازحا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق مناسبا لحسمه ، يملأه تماما وهو جمد فيه . فجهز الضيفان جميعا الواحد تلو الآخر ، ولما لم يطبق أحدا منهم نزل أوزيريس به . وامتد فيه ، فخرج المتآمرون ، ووضعوا الغطاء عليه . وألقوه من الخارج بمسامير ، وصبروا عليه قصديرا مصهورا . وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى الهر ودفعوا به في الفرع الثاني : إلى البحر ..» (٣٤)

وفي المسرحية يروى أوزيريس لإيزيس تفاصيل المؤامرة كما وردت في الأسطورة مع اختلاف واحد ، هو أنه لم يمت في الصندوق كما ذكرت الأسطورة ، بل بقى حيا ظائبا عن الوعي إلى أن انتشله بعض البحارة .. بعد ذلك لم أعلم من أمرى إلا أنني ألقيت بالصندوق بين ملح تنفاذي . ومضى على ذلك وقت لا أستطيع تقديره .. قد يكون يوما وليلة .. أو يومين وليلتين .. لست أدري على التحقيق .. فقد رحلت في سات . ولم أفق إلا على صدمة .. ثم إذاني أحس بالصندوق برقع من الماء ، وضح عطاؤه ، وأرى نور النهار ، وأجدني على سبيل . وأجد حولي وجوها غريبة ، وعيوننا تخمق في وجهي ..» (ص ٧٩ ، ٨٠)

وتقول الأسطورة كما رواها بلوتارخوس :

٢ . ولما بلغ الخبر إيزيس برعت على انموذج إحدى عذارها وأوتلت ثياب الحداد . وأحدثت الآلهة تحول في كل مكان . وهذا استدعائها الأثم . وما اقتربت من أحد حتى حاصته . وأخيرا صادفت جماعة من الأطفال . فسألتهم عن الصندوق وبصافته . فحبروها عن الفرع الذي دفع فيه رفاق توفون بالصندوق إلى البحر (٣٥)

وقد ترجم «الحكيم» هذه الفقرة مأمنة إلى شخصيات مسرحية تحرك وتحاور . وأعاناها بعض تفصيلات ساعدت على تطور الحدث الدرامي ، فأبنا حزن إيزيس وألمها لغياب زوجها وهي تشكو لتوت ومسطاط (ص ١٨ - ٢٦) ، ثم رافقا الصبيين وهما يشهدان طيعون

وأخوه يتقون الصدوق الذي يصم جند أوزيريس في النيل (ص ٢٩ - ٢٧) ، ويحدد للمطر الثالث من الفصل الأول (ص ٤٣ - ٥١) نحوال إيريس ونحوها عن أي أثر يدل على روجها المختفي ، حتى تثق بأحد الصيبيين فيلها على المكان الذي ألق فيه «صدوق في الهر».

وتقول الأسطورة إن إيريس علمت بعد ذلك «... أن الصدوق قد ألق به ، للأمواج على الشاطئ» بجوار بولوس ، ثم ذهبت به في دفن عبد شجرة أثل . وتمت هذه في زمن وجيز نحو راثما وعطيا للغاية ، وأصبحت باصدوق ، وتمت حوله ، وبذلك حجته في جدعها . وأعجب منك بصخامة الشجرة ، وقطع الخلع الذي يكتنف الصدوق بعيدا عن الأبصار ، وحمل منه عمودا يدعم سقف داره .^(٣٧)

ولم يكن باستطاعة الكاتب أن يحتفظ بهذا الجزء الخرافي من لأسطورة ، وهو الذي اختط لمسرحيته هجاء واقعي بعيدا عن كل ما لا يقبله العقل . ومن أجل ذلك أبقي على أوزيريس حيا كما علمنا . وترتبط على ذلك محبنا أخرج الملاحون أوزيريس من الصدوق وجد معه مضطرا إلى إخبارهم أنه عبد رجل ثري ، وأنه من الأنصلي لهم أن يبيعوه مع صدوقه اللين إلى ملك بيلوس التي كانوا في طريقهم إليها فاقنعوا بفكرته وأصدوها . (ص ٨٠ ، ٨١) .

أما واقعة نحر أوزيريس بصدوقه إلى جدع شجرة جعله ملك بيلوس عمودا يدعم سقف قصره كما جاء في الأسطورة . فقد حوينا «الحكيم» إلى استعارة لغوية جاءت على لسان ملك بيلوس في رده على إيريس حينما طبت منه السماح لزوجها بالعودة معها إلى بلادها ، فيقول لها :

«أنت من ماذا تعلين إلى أيتها السيدة ؟ .. أنت من هذا القصر ؟ .. أنت تريد مني أن أنتزع العمود الصخري الذي يقيم سقفه ويدعم ركائزه ..» (ص ٨٨) مشيرا بذلك إلى الخدمات الحبلية التي أداها أوزيريس للمملكة .

وفي الأسطورة تعود إيريس بأوزيريس داخل جدع الشجرة . وتصعد في مكان قصي ، ولكن توهن يثر عليه ، «... إذ كان يصيد ليلا في ضوء القمر ، وتعرف على الخلة ، ومرفها أربع عشرة قطعة بعرها في كل حذب وصوب ، إلا أن إيريس علمت ذلك ، فأحدثت تحت من الأشلاء ، وهي تجرى رورقا من البردى في المستقطات . ولقد صرخت إيريس على كل أعضاء أوزيريس إلا عضو التكبير فلم تحده . ولكن إيريس صنعت نسخة منه مكانه .. ثم عاد أوزيريس من العالم الآخر إلى هورس ، وأخذه للقتال ودره ، ثم سأل عن أجمل الأشياء قاطبة ، فلما أجاب هورس . أن يتقم المرء لأبيه وأمه إذا أساء إليهما أحد ... ثم شب القتال أياما عدة كان النصر فيها حليف هورس . وقد تسلمت إيريس توهون المصعد بالأعلال ، ولكنها لم تقتله بل فكت إيساره ، وأضعت سراحه . ولما انتهت توهون هورس علانية بأنه ولد مبيود . فصي لآله . والفصل في ذلك هرميس . بأن هورس ولد شرعي . ثم هرم توهون في وقعين حريين .^(٣٧)

وما أجمله بلوقارخوس في السطور السابقة صله «الحكيم» في أكثر من ثلث المسرحية ؛ إذ تثق في المطر الثاني من الفصل الثاني بإيريس وأوزيريس بعد مرور ثلاثة أعوام على عودتها إلى مصر ، وقد احتيا في بيت صغير في قرية «خميس» البائية بعيد عن الأعين . حيث نجب طفلها حوريس .

وهذه الواقعة الأخيرة نعت على نص عليها في إحدى المسرحيات المصرية القديمة ، حيث تقول إيريس :

«أنا إيريس التي حملت من روجها وولدت الإله حور . فقد ولدت حور ابن أوزيريس وسط مناطق خميس ...»^(٣٨)

إن أوزيريس الآن زاهد في الحكم ، لا يكرى محاولة استعادته ، ولكنه لم يستطع منع نفسه من بذل العون لأهل القرية ، عشق لهم لقاء حول النيل إليها ، فتحولت صحراؤهم أرضا خصبة ، وأخذ يعمل معهم ويعلمهم الزراعة حتى أسموه «الرجل الأخضر» . (ص ٩٨ ، ٩٩) .

وما صنعه أوزيريس في قرية «خميس» ، وصنعه قبل ذلك في مصر ومملكة بيلوس ، يتضح في صدق مع روايات الأسطورة المختلفة ، التي تعد أوزيريس إله الخصب والماء ، الذي يحدد الحياة والزرع كل عام ، في حين تعد طيفون إله الشر والحذب المتمثل في الصحراء ، لقي تعير على الوادي الأخضر فتنتك بالحصرة والحير .^(٣٩)

غير أن إيريس تتوجس خيفة من إصلاحات روجها ومعاونة للملاحين في «خميس» .

«لقد حدثت روجي عاقبة هذه السمعة بين الناس .. فنت له إن الناس سوف يتناقلون خبرك وصلك في الصحراء ، فإذا شمتك أئف طيفون ، ونغري ، فهنا الخطر .. فأجاني ما من خطر يقعده عن خدمة الناس ...» (ص ١٠٥) .

ويريد من قلق إيريس على روجها ما يخبرها به من أنه مع مد يومين «شخصا غريبا يحول في تلك المنطقة .. يسأل الناس سرا عن حقيقة ما يعرفون عن بسمونه الرجل الأخضر ..» (ص ١٠٤) .

وسرعان ما تتحقق مخاوف إيريس على نفس البحر الذي حدثنا به الأسطورة ، إذ أنت جماعة من حيد طيفون وأصدوا أوزيريس بالقوة ودعوه ثم «قطروه إرما» ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس وحملوا الأكياس إلى قورهم ثم مصوا نحو حبوب « (ص ١١٥) »

هكذا صور «الحكيم» شخصية أوزيريس . متزما إلى حد بعيد بوقائع الأسطورة الأساسية وبمصر تفصيلاتها الصغيرة ، بعد تحريده من كل عناصر الخرافية . وكذلك جعل مع طيفون شقيق أوزيريس وحصمه .

إن طيفون في الأسطورة هو زمر الشر والحذب . وهكذا جعله «الحكيم» في مسرحية لندديها يعلم أنه أصبح المنتصرف الحقيقي في البلد اليوم .. وهو وحده الذي يدير من قصره كل شئون المملكة .. « (ص ١٦) » ، وأنه «داهية حاكم يعمل ليصنع الأبصار ويستيل أشتياخ البلد ويتركهم يهون الشعب ..» (ص ١٧) .



عزده أوريريس حب - و يردد في البيت به سره أخرى . وتربق حسده
بأما هذه المرة . فتمسك النخيل من سبيل

وتصرخ أوريريس مد - في مسرحية ولأسطورة على
السراء - صراع أشد صريرة بين طبعون وإيريس حول عرش
وإذا كانت الأسطورة قد عثلت في أوريريس ، إله الخصب الذي
يحدد الحياة في الزرع والصرع كل عام . ومجلاً باحضرة الحقول وفي
غريمه «ست» (وهو نفسه طبعون) جذب الصحراء الذي يعبر على
الوادي فيفتك به . فإن المصريين القدماء كانوا يعتقدون في إيريس
الحبيلة مصر الطراء الى تحصب كل عام بأنفاس أوريريس
وحده .

وقول د حسن صبحي بكري في تقديمه رسالة بدر حوس
«كانت إيريس في أوروبا مثال الزوجة الملهمة الوعية . والام
الزروم . والمرأة النورجة التي كانت رمزاً للحب الخالص عند
الغنيات والحمد» .

و «إيريس» المسرحية تمثل كل هذه صفات خير تمثيل . وهذا مر
ضبي ومتوقع من كاتب حبيب «إيريس» من نفسه بيت نكته
المتارة الأثيرة . الى سبق ان أوضحها من خلال تتبع بكتوبه
المختلفة منذ عام ١٩٢٧ ، فهو في بيانه المدقق للمسرحية بعد إيريس
صورة للوفاء الروحي ، ولذلك فهو يقارنها «بنيلوب» الإغريقية من
هذه الرواية . فالأخيرة «اكتفت باحسوس في دارها بنظر عودة روحها
وتسج ثوبها المشهور . وأما مسرحية إيريس فم نكتف باحسوس
والانتظار ، بل قامت تبحث وتناضل . الوفاء عند «بنيلوب» هو وفاء
سلي . أما الوفاء عند «إيريس» فهو وفاء إيماني . (المسرحية
ص ١٦٦) .

إن إيريس في المسرحية ليست إلهة . ولاحقاً بها هالات المعظمة
والخلال ، بل هي روحه محبة . «إن بقلها غياب روحها حتى تخرج
للبحث عنه وقد ارتدت ثوباً بسيطاً وأخضت وجهها تحت قناع أسود .
(ص ١٨) إنها فلاحه مصرية لا تكاد تختلف عن بقية الملاحات ، فإذا
هلعت لفقد روحها لم تنزع عن الاستعانة بأي وسيلة يمكن أن تهديها إلى
مكانه ، كما في ذلك السحر والشعوذة فإذا استنكر ثوت ذلك من
قائلاً .

«تعملين مثل أولئك الملاحات السادجات من يصدقن أي أصنع
المعجرات» أحابته . «وأي قارق بيني وبينهن؟ ... أليس من ٢٠٢ .
إني امرأة مثل الأخريات . عندما بمقد شتاً عزيزاً فإننا نلتبس المعجزة
حيث نكود» (ص ٢٢)

وحين يلعبها تياً مصرع روحها - في الفصل الثاني من
المسرحية - تهاوى وتهاير . وعندما تعبر . تدفع في شبه جنون وهي
تصرخ صرخة مكتومة في صوت أحش كاحشرجه «روحى» .
روحى . (ص ١١٥)

وهذه الصورة لإيريس ليست عربية على أصل الأسطورة . فقد
وصف بلوتارحوس وقع حبر لحناء أوريريس على إيريس بقوله «ود

ثم تراه بعد ذلك يتأمر على أخيه ، يعاونه وشيخ البلد»
(ص ٢٩) ، يدبر مؤامراته الدموية الشمه هذوه وحطوة حطوة ، حتى
ينق بأنجه في الليل ويستولى على مقاليد الحكم . فإذا تزامى إليه حبر

مع أخير إيريوس رعت على الفور إحدى عداثها . وإرتدت ثياب خداد . وأحدث الآلهة تحول في كل مكان . وقد استند بها الأمم . وما أقرت من أحد حتى حاطته . (١٢)

وفي سطر الثالث من الفصل الأول ترى سوء إحدى القرى يستل إيريوس لحظة عن زوجها . ويطردها من قريته . وهذا الموقف نفسه ينع عليه في إحدى حلقات المسرح المصري القديم حيث يقول إيريوس : « ولكن حين أقرت من دور النساء المتروحات على سيد من بعد وثقت بوجهي في وجهي » (١٣) ومع ذلك فإن المسرحية الحديثة تقدم لنا مفعلاً هذا التصرف حين جعلت أعوان طيفون يشرون شائعات عن إيريوس وسحرها الأسود ..

وفي سطر مسرحة قديم عثر عليه بين النصوص المنقوشة على لوحة « مريخ » ترى حرق الأم وهدمها حين لدغ عقرب ابها حوريس . وهي تصرح مستعينة بالآلهة : « شأ أي أم عادية . حتى يقول الأب دريون في تعليقه على هذا النص .

« لكن إيريوس لم تلدح وسعا - على الرغم من ألوهيتها - في أن يكون دور امرأة مهينة حربية . قد تقطعت بها الأسباب وملاها شر . تسحى من أجل سب . وسوء لإهلهما شام . وجوها حدسها في كشف لصر عن سب . وعاب حور لتأخيره . وبلغ حين يلزم بعكرها أن سب سيموت . ونسبته لئاس ونرسل اللغات . وتعود حائمة حين ترى خوف على وشت أن يرسل بعد أن يجرى عليها وتصير إليه أن يوصي أهل المستنعات من الفلاحين ألا يخلطوا من حراسة إليها وإنا سجد هذه الدراما طبعاً معينا في تصويرها الآلهة على وفق الخصائص البشرية » (١٤)

وقد أورد « الحكيم » هذا المشهد في مسرحيته ولكنه اختاره مكتفياً بالإشارة إلى لدغ العقرب لحوريس . وكيف أسرحت إيريوس بعلاجه بطريقة الخديعة التي تعلمتها من زوجها . (ص ١٠١)

غير أن هذه الساحة والتفانية في الأعمال لا تمثل إلا جانباً واحداً من حوس شخصية إيريوس في مسرحية . أما أهم جانب فهو التمثيل في كفاحها استنعت للثور عن زوجها وإعادة إلى بلاده . ثم الحفاظ على ابها مع . وتربيته نحاً عن أعين طيفون وأعوانه . وإعداد له ليتقم به حين يسع نفسه ويستولى على عرش أبيه المنتصب . وقد تحملت « إيريوس » في سبيل ذلك الكثير من الآلام والمشاق . ولم تدع وسيلة يمكن أن تسلمها حاتها دون أن تلجأ إليها

وقد أوردنا من قبل إشارة في الأسطورة تدل على أن طيفون كان يخشى إيريوس أكثر من زوجها أوزيريس . وفي المسرحية نسمعه يقول عنها : « إنها صلبة كالصخرة .. متبعت من زوجها في كل ذكرى وستغرق كل باب .. وستسأل كل حي .. إنها ستبشر لنا الخراب » (ص ٣٢)

وهي بعد ذلك تجوب القرى على قدميها حتى كاد الدم يقطر منها (ص ٤٤) . تسأل كل من تلتقي به عن أي شيء غريب يمكن أن يهديها إلى زوجها المفقود (ص ٤٨) . غير آية لما تعرض له من اضطهاد نتيجة للشائعات التي أطلقها أعوان طيفون عن الشوم الذي يحمل

كل مكان تتزل به . حتى إذا هدهد عنها إلى أن تصدق في الذي وضع فيه روحها قد حملته إحدى النس إلى مملكة بيوس . لم تتردد في السفر إلى هناك . حيث تعبر على أوزيريس وتعود به إلى وطنه . وهي إذا كانت قد فعلت بعد ذلك ماخيه الفتيه بسيطة إلى حور . زوجها وسب في قره « خميس » الصغيرة لتأخذ . فلم يكن ذلك عن قبه صريح في نفسها و إعراس حتى عن أسهة والمفود . بل أم لا رغبة زوجها في رحت نفسه في حكمه بعد ما سمع من خدع شعب وبكبت حبه على لحظة ومع ذلك إيريوس . تمثل رغبة زوجها . لا بعد ثلاث سنوات لم تكف حلالها عن محاولة دفعه إلى العمل لاسترداد عرشه

وبعد مصرع أوزيريس ضلت إيريوس خمس عشرة سنة تنقل من مكان إلى آخر خوفاً على ولدها من عيون طيفون . فلما بلغ حوريس أشده وأصبح في جندا قويا بدأت تعمل لإعادته إلى عرش أبيه السليب . فالتصفت بشيخ البلد . ووعدته بصف ذهبها وحبها التي استولى عليها طيفون . في مقابل أن يبيع الفرصة لأبها كي يبارك طيفون ويثر لأبيه . وأخيراً يتحقق لإيريوس ما أرادت . بعد سلسلة من الترقق والتعنت استطاعت أن تعلب عليها جميعاً .

والصورة التي تقدمها للمسرحية لإيريوس الحكيمة الفاضلة . التي لا تتورع عن الالتجاء إلى الرشوة والحيلة لتحقيق أهدافها . ها أكثر من سد قوى في لراث الأساطير المصرية القديمة . حيث توصف كثيراً بأنها « الآلهة المحبدة التي تنطق بالحكمة » (١٥) وفي عاادج الأدب المصري القديم التي وصلت إليها . أسطورة طريقة توضح كيف استطاعت إيريوس خداع « رع » الآلهة الأعظم . وعرفت منه اسمه السري المجهول الذي يجمع من يعرفه قوة خاصة بسلطانها على الآلهة الأعظم وعقلها ما يشاء . (١٦) وفي مستهل رواية من روايات هذه الأسطورة نقراً هذا الوصف لإيريوس

« كانت إيريوس تلك المرأة الظاهرة طاقت يدي في شجاعتها شجاعة مليون فب من قلوب الرجال . وكانت مهارتها تفوق مهارة مليون آله . ولم يكن شيء في النساء أو على الأرض لا تعرفه . فهي كـ « رع » الذي صبح كل ما على الأرض . » (١٧)

أما جهادها المستميت من أجل زوجها أوزيريس ثم ابها حوريس . محده محملاً في أنشودة ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة . عوياً « أنشودة كبرى لأوزير » . يقول عنها العالم الأثري سليم حسن : « هي من يكشف لنا عن مراح عدة في أسطورة أوزير » (١٨) ولما جاء في هذه الأنشودة : « أخته المقدسة قد حمت » وهي التي أقصت العدو ومنعت عنه أعمال الشر بالتعاون التي نطق بها لها . وهي صاحبة اللسان الخادق . التي لا تخرج ألفاظها عبثاً . والماهرة في القيادة .. « إيريوس » فاعلة الخير التي حمت أحماءها . والتي لمحت عنه في غير مل . والتي احترق هذه الأرض حربة ولم تدق علم الراحة حتى عثرت عليه

« وهي التي أمدته بالظل برشها وبأحصب » وأوجدت الهواء وهي التي صاحت عاك من الفرح . وحاتت بأحب إلى الأرض « وهي التي أنعت ما كان هامداً في الواحد صاحب القلب المتعب . والتي قد لمعت بقطعه وولدت له وادناً . والتي أوصفت

وحوريس في المسرحية أنجبه أوزيريس من إيريس بعد عودتها من مملكة بلوس . وليس وهما في الرحم كما في رواية بلونارخوس^(١٠٧) ، ولا بعد مصرعه كما ذهبت روايات أخرى ، وقد مرنا أن أمه تعهدته ورعته بعد مصرع أبيه ، حتى إذا امتد عوده وأصبح قادرا على حوصص مصرع صد طيفون لاسترداد عرش أبيه . استدعت إيريس شبح سيد وهدمت إليه . الرشوة ليهيى . الفرصة لانبأ ليرب صفوف . ويعمل على « أكتساب بعض النفوس وبنو بعض بعود وبنو تصريف » (ص ١٢٤)

ويتصدى حوريس لطيفون وبنيه ويتعهد . . . وتنع يبيها مبررة بانسيوف وفي الأسطورة القديمة إشارات عديدة في هذه المبررة . فلونارخوس يقول : « ثم شب القتال بأما عده كان مصر في حليف حوريس ، وقد سلمت إيريس طيفون المصعد بالأعلال »^(١٠٨) . وفي (غيبية التوبيخ) « تسترق المباررات بين حور وست المناظر من الكس عشر إلى الحادي والعشرين »^(١٠٩) .

وفي كلا المصدرين يهرم حوريس مرة ويستصر أخرى قبل أن يكتب له النصر النهائي على خصمه . أما في المسرحية الحديثة فتدور مبررة واحدة يهرم فيها حوريس ويكاد طيفون يقضى عليه لولا تدخل شبح اليد في اللحظة المناسبة لإنقاذ حوريس من بين يدي صفوف . مصصع الصبح له بتقديم الفنى للمحاكمة . حور من نتائج السبب حتى قد مرتب على قتله وشيوخ الخبر بين الناس (ص ١٣٣ - ١٣٩)

ويعمل طيفون بصبح شبح اسند . ويدعو الشعب ضد كمة حوريس سبعة الكثرة ومحاوله اعتيذ انكث . ويقرب حوريس به . برقى سلاح ليعتال طيفون بل لبارره . شقما لأبيه أوزيريس . فيس طيفون . يكون هذا الفنى ابن أنجبه الذى ثوى قبل موته بسنين عدة ، ويتهم إيريس بالتروير والتأمر عليه لا شرع بلث من بين يديه . ويطلب الشعب تاييده وإدانة لتأمرين (ص ١٤٣ - ١٥٠)

وهذه المحاكمة وادث في بعض روايات الأسطورة لقدمة شىء من الإسهاب . ولكن كان القصد فيها هم تسوع لإتهم كى شر من قبل . أما في المسرحية فالتقصي هو الشعب من «أنشودة أوزير الكبرى» مثلا نقرأ هذا النص من إيريس

« واجتمعت من أجله محكمة العدالة التي اجشد فيها التسوع ورب الثعابين معه وأرباب حق وهم الذين ذو ظهورهم ساطع وهم جنسوا في قاعة «حب» يعطوا نصيب الشكى لصاحبه ومعركة من يجب أن تسلم إليه . وقد وجدوا أن كلمة «حور» كانت كلمة صدق فأعطوه وظيفة والده . فخرج وهو مروح بأمر «حب» ويسم سادة شاطئ . النهر وثيق الناح على رأسه في مار .. »

ونذهب إحدى روايات الأسطورة إلى أن تختصمير ، وهذا في ساحة القضاء مدة ثمانين عاما ولم يستطع أحد أن يفصل في أمره .^(١١٠)

• • •

وإذا كان «عوت» - أو «نحت» - و «عوتى» - في الأساطير المصرية

الطفل في عرة في مكان لم يكن معروفا لأحد . وهي التي أحضرته إلى دعة (جب) حينما اشتد ساعده .^(١١١)

وتتفق المسرحية بشكل عام مع كل هذه الوقائع . كما أن تصويرها شخصية إيريس وكماحها من أجل روحها وأبها يكاد يطابق ما جاء في نص هذه الأنشودة

وحق لتعاه إيريس إلى تساليب الحيلة والرشوة تلافتاء من طيفون ونصب أسف عليه . عده به سند قويا في التراث المصرى القديم . هي قصة «المخاضة بين حور وست» وقعه صريحة لا شك أن «الحكيم» اسند يبي في سنة «رشوة لايريس» . فقد تقدم حوريس إلى الإله العظيم (رع) بطايبه بعرض أبيه أوزيريس . فقدمه «رع» مع خصمه «ست» (وهو صد طيفون) إلى مجلس الآلهة المسمى بالتاسوع ليحكم بينها . وتدعت إيريس لمصر أسف . فتظلم «ست» للإله «رع» . وشكا من قوة تأثير إيريس على الآلهة وعندئذ تكلم «رع حور أنحنى» إليهم قائلا : «اعبروا إلى جزيرة الوسط وافصلوا بينها ، وفعلوا لـ (عنى) : لا تعبر بأى امرأة في صورة (إيريس) . وعلى ذلك عبر التاسوع إلى (جزيرة الوسط) وحسوا يأكلون .

«وهنا حصرت إيريس واقرت من «عنى» التوفى عندما كان جالسا قرب قاربه ، ولكنها عبرت نفسها في شكل امرأة عجوز وشابت مسجبة . وكانت تلبس حاتم من ذهب في إصبعها ، وبخاطبته قائلة (فقد أثبت إليك كعبير في إلى جزيرة الوسط ، لأنى أعصرت منقلا الوعاء من الدقيق إلى الصبي الصغير . فقد كان يجرس بعض الماشية في (جزيرة الوسط) منذ خمسة أيام إلى هذا اليوم وهو جوعان . فقال لها : لقد قبل في لا تعبر بأية امرأة .

فدلت له . هل كل ما قيل حاص بإيريس ذلك الذى تكلمت به ؟

فقال لها : «الذى منعني به زاي حتى أعبر بك إلى جزيرة الوسط»

فدلت له إيريس : سأعطيك هذا الرحيق وعندئذ قال لها : «مدا يكون رحيبك ؟ هل سعى أن أعبر بك إلى جزيرة الوسط عن حين أنه قبل في لا تعبر بأية امرأة - من أجل رحيبك ؟

وعندئذ قالت له : سأعطيك الخاتم الذهبى الذى في يدي . فقال : أعطيني الخاتم الذهبى

فأعطته إياه ، وعلى ذلك عبر بها إلى جزيرة الوسط .^(١١٢)

ونعنى قصة «المخاضة بين حور وست» القديمة ، فرى إيريس محتال على «ست» وتشكر له في شكل فانة لشنهاها . وبينا هو يعارها روت له قصة مختلفة عن زوجها راعى الماشية . وكيف قتله رجل غرب واستولى على ماشيته وحرم ابنه منها ، فأبدي «ست» غضبه على ذلك لرجل المعصص ، وصمته الآلهة وهو يدين نفسه بنفسه .^(١١٣)

إذن فاستخدام إيريس للحيلة والرشوة في المسرحية له منته في التراث المصرى القديم

لقدية هو «إله العلم والعرفان»^(٩٧) مرة - و «وزير إله الشمس» . «إله المخطوطات وكتب السحر»^(٩٨) مرة أخرى ، و «الإله الكبير سيد العدالة في السماء والأرض»^(٩٩) مرة ثانية ، فإن معظم روايات الأسطورة مجمعة على أنه كان مصر إيزيس و «وزير في صراعها ضد طيفون» ، فإنه تنجأ إيزيس لإنقاذ حوريس من سم العقرب^(١٠٠) ، وهو الذي يطلب منها الاحتباء ، ماها حتى يكبر ويقوى على استرداد عرش أبيه ، وإيزيس تقول في إحدى المخططات الدرامية الفرعونية :

«أما إيزيس . بيما كنت خارجة من المشعل الذي نالني إليه أحييت سممت نحوني الإله الكبير سيد العدالة في السماء والأرض وهو يقول لي

- أقبل ثيابا الإلهة إيزيس ! ما أحسن أن ينصت الإنسان . بيا لإنسان هدى غيره ! اختبى مع ابنك ، ذلك الطفل الذي يقبل إلينا عندما يكبر حسده ، ونكتمل قوته ، فسوف تعطينه يستول على عرشه . ونعطيه له بذات وظيمته مثل الأرض»^(١٠١)

وحين يقدم حوريس إلى محكمة الآلهة تلجأ إيزيس مرة أخرى إلى توت بيقوم بالدفاع عنه أمام محكمة^(١٠٢) ، وهو في النهاية الذي يرف إلى إيزيس بشرى تنصير حوريس وتنصيبه على عرش أبيه^(١٠٣) وهذا تقريبا هو نفس الدور الذي أسندته «الحكم» إلى «توت» في المسرحية مع بعض الاختلاف ، وبعد تحريره من ألوهيته^(١٠٤) هو الإله الأول من مسرحية تلتى بسعة رجال وعلى رؤوسهم قلاص كأنها أذناب لعقارب ، وفي آذانهم أقلام من القصب ، وهم ينفخون في للزمار . ويشدون وهم يسيرون في شبه رقص .

«نحن المظارب السبع هكذا يسموننا .. لأننا نجيد السبع والسنان أقلامنا

ترباق ومحموم» (ص ١٣)

من الواضح أن الكاتب قصد هؤلاء الرجال المقارب طقة الكاتب و نصاين ، ولعله اختارهم رى المقارب استنادا إلى ما جاء على لسان إيزيس في إحدى حلقات المسرح المصري القديم : «.. وحيث خرجت ساعة المساء خرجت المقارب السعة في أثرى نحو طى ونحرسى ..»^(١٠٥)

• • •

ومن شخصيات الأسطورة القديمة التي استخدمها «الحكم» في مسرحيته شخصية ملك سلوس . وقد سفت الإشارة إلى دوره القصير في الأسطورة ، وكيف فنى بشجرة الأثل التي تضم أوزيريس مع تابوته ، جعلها عمودا أقام عليه قصره . وقد حول الكاتب هذه الواقعة إلى استعارة موعظة . ثم عى شخصية الملك جعل الملاحين يسيرون له أوزيريس عبد رقيق ، ومن ثم استطاع عن طريق خدماته ومخترعاته أن يحتل لديه مكانة مثيرة ، حتى أصبح كالعمود الذي يقوم عليه القصر بل سملكة كلها ، ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يتردد الملك كثيرا قبل أن يوافق على طلب إيزيس بأن يسمح لها بالعودة مع أوزيريس إلى مصر ، ولكنه ما إن يعرف حقيقة شخصيتها حتى يوافق مصطرا ، ويطلب منها

أن يعدها صديقا لها . ويقول : «نحو أن تتذكرا دائما أي حبيب أن تسمدا على .. ابعثا إلى وقت الحاجة تجداني أحب إلى المعونة أسرع من الريح ..» (ص ٩٥)

وما إن يكتد الصراخ بين حوريس وطيفون حتى ترسل إيزيس ب ملك بلوس تدعوه لاجتماعها . فيصل في اللحظة المناسبة ليروي للشعب الذي يحج طيفون في تأليه ضد حوريس وإيزيس . كيف نزل أوزيريس ضيفا كريما عليه . ثم عادر بلوس عائدا إلى مصر سيد نحو ثمانية عشر عاما . فإذا طانته الشعب بالدليل على صدق ما يقول ، قدم انصديق الذي كان أوزيريس يحوسا فيه ، فيصدق الشعب ، ويسحر إلى حوريس . وينصبه على عرش أبيه . (ص ١٥٩ - ١٦٤)

وكل هذه إضافات من مسج خيال المؤلف ، ليس لها أي سند في روايات الأسطورة المختلفة .

وفي المسرحية شخصيتان ابتكرهما الكاتب دون أن يكون لها أي مقابل في الأسطورة ، وهما مسطاط وشيخ البلد . الأول كاتب ومنا مثل توت ، يعد إلى حد كبير امتدادا لمبادئ أوزيريس ومثله العليا ، وإن كان أكثر منه إيجابية ، فهو يدافع عنه في مشتل المسرحية ، ويدهو «توت» إلى العمل معه لإنقاذ الشعب من مصلم طيفون وأهوانه ، ومعاونة إيزيس في البحث عن زوجها المفق ، ومعاون في ذلك حقا . في حين يتردد توت ويحجم . (ص ١٤ - ٢٥) ولكن توت ما يلبث أن يقتنع بوجهة نظر مسطاط ، فزاهما في قرية «هميس» يبحثان عن نجبا إيزيس وأوزيريس بعد أن ترامت إليهما أخبار عودتها إلى مصر . وحيثما بقابلان إيزيس يعرضان عليها العمل معها لإعادة العرش إلى أوزيريس ، في الوقت الذي يأتي بعض الفلاحين غير مصرعه بأيدي رجال طيفون . (ص ص ٩٨ - ١١٥)

ومنذ تلك اللحظة يلزم مسطاط وتوت إيزيس ويقومان بتعليم ابها حوريس وتدريبه طوال خمس عشرة سنة . ويستعدان في الوقت نفسه لخوض المعركة ضد طيفون . ولكن ما إن يعلم مسطاط أن إيزيس قد استمات بشيخ البلد ، ولحأت إلى أساليب الرشوة والتخيل ، حتى يرفض المصق معها في هذا الطريق الملوث الذي يتعارض مع مبادئ أوزيريس ومثله . في حين يبدو «توت» أكثر واقعية ، فيواصل السير مع إيزيس ، لا يرى حرجا في استخدام أي وسيلة مهما انحطت ، ما دامت تؤدي إلى الغاية المطلوبة . (ص ١٢١ - ١٣٢)

وكما كان مسطاط امتدادا لأوزيريس ومبادئه ، فإن شيخ البلد امتداد لطيفون وحيمة الانتهازية الشريرة ، فهو أذاته الرئيسية في استغلال الشعب . وتدمير للزامة ونصيحتها ، وشر الإشاعات المعرصة ضد أعدائه . وإن كان يعمل في الوقت ضد لحسبه الخاص ، ولا تربطه مظيفون سوى المصلحة المادية السافرة . ومن هنا سهل تحول خدمة إيزيس مادامت تستدع أكثر . وهو في هذا الموقف الأخير وحده يمكن أن يكون المقابل المسرحي ل «عنى» التوت ، الذي رشته إيزيس في الأسطورة ليغيرها إلى «جريدة الوسط» حيث انعقدت محكمة التاسوع الآلهة

الملكي وشعبه - ولا يفكر في العودة إلى وطنه أو استرداد ملكه إلا حين نعر عنه إيريس وتضعه بذلك

ويعود أوزيريس مع إيريس إلى مصر بجهد، لاسترداد ملكها . ولكنه ما إن بلمس اخذاع الشعب بدعايات طيفون - وكيف أصبح يلصق أوزيريس وذكره ويسميه «الملك الداهل» - حتى يرهق في الحكم . ويفرر اعتزال الحياة العامة . ولاحتفاء في قرية صغيرة . مكتنبا عواصية رثائه الشعبية احفارية في هذا النضال محدود . فيشرع في تعمير فلاحية مثيرة شقي صوت وأساب جديدة في التراجع . وقد صر أنه أصبح غامض من مؤمرات صيغون . ولكن سرعان ما نلت حظوه . بد وقع مرة أخرى في برنس عواص طيفون ففصر عن حياته ومرفوا جسده شرمق . دون مقاومة ودون أدنى صراع بينه وبين طيفون وأعوانه

أما الصراع الحقيقي في المسرحية فقد كان - منذ البداية - بين طيفون وإيريس . إذ هل أن يلقى أوزيريس مصرعه . لم يكن طيفون يشاء أو يحسب له حسنا . بل كان يحشى إيريس أبغضه الهككة . وبحسب ما ألف حساب . وطبيعة بناء المسرحية تعرض أن تكون إيريس استمررا للقيم والمبادئ التي يمثلها زوجها أوزيريس . وهذا ما تحقق حتى نهاية الفصل الثاني . ثم إذا بنا عند بداية الفصل الثالث ندج إيريس تتحلل نهائيا عن كل القيم والمثل التي عاش زوجها ومات من أجلها . وتنبى أنساب طيفون الواقعية . وتجريه نفس أسحته الرصيفة تتصل بيه حوريس إلى كرسى الحكم بأى ثمن . حتى ليقول مسطاط الذي عدوها كثيرا

«إذا كان لابد لانتصار رجل العلم والخير من نسلحة انعام والاحتال ، وإذا كان لابد لاجاحه هو أيضا من استخدام الرشوة والتنجيل والتصليل ، فعنى ذلك أنه لم يعد هناك أمل في القوة البدنية للعلم والخير . وإذا سلمنا نحن خدام مبادئ أوزيريس بذلك فعنا بكن بساطة : الحياة قصصنا .. وعابدا أكرر العاطفي بداتها . لأنى لا أجد غيرها تعبيرا صحيحا عن الموقف .. وما دام في قلبي عرق يبيص على أنجح لنسى أن أخون قصصى .. إلى لم أنصر حوريس لأنه حوريس ، بل لأنه يمثل مبادئ . فإذا صابعت هذه المبادئ فلا معنى ضدى لانتصار حوريس . بل أخون القصة الحقيقية من أجل نجاح شخص لا بل أخون . إن أخون .. هذه كمنفى الأخيرة . وليس لي الآن إلا أن أذهب وأقول لكم : وداعا .» (ص ١٣١ - ١٣٢)

وهكذا نجد أيضا في قلب المصراع السياسى الذى من موضوعات المسرحية ، وهو الأهم مما نرى .^(١٥) وقد خصه الكاتب بعدة فقرات في بيانه الملحق بالمسرحية ، جاء به

«إذا كانت القوة للأمر والأمر ، فهل يجب على رجل العلم أن يتحذل وسلم أو أن ياتزل مناصه بنفس سلاحه ؟

ومادا كان يجب على إيريس الأم أن تفعل لتضمن النجاح لانيها ؟ .. هل تفعل ما فعلت أو تتمسك بمبادئ زوجها وتعرض انبها خطر الجريمة ؟

وهكذا نرى أن توفيق الحكيم قد احتفظ بمعظم شخصيات الأسطورة الأصلية وأهم وقائعها . ولكنه جرد الشخصيات من صفات الألوهية . وحذف كل ما من شأنه أن يضل عليها طابعا خرافيا متافيا بالطبيعة البشرية وللروح الواقعى الذى اختطه لمسرحيه . واحتار من وقائع الأسطورة ودواياها المختلفة ما يتفق مع هذا الاتجاه . وانحرف بعضها الآخر وحوره ليحقق هذا الهدف . ولم يتكرر سوى شخصيتين وبعض الوقائع المهمة التي تطلبها بناء المسرحية . ثم أصلى عليها مضموها سياسيا معاصرا محاول أن تبنى أبعاده فجا إلى .

ندج مسرحية «إيريس» أربعة موضوعات سياسية . اثنان منها رئيسيان . والآخرون فرعان . فاموضوعان الرئيسيان هما الصراع بين حل العلم وروح السياسة . والصراع بين المثالية والواقعية في العمل لسياسى . فاموضوعان الفرعيان هما مشيئة بكتاب ودوره السياسى . ثم دور الشعب في تقرير شئون الحكم ومدى قدرة أناس السياسة على بصايته وجداده

أما الموضوع الرئيسى الأول فيقول المؤلف هـ في تعليقه للمسرحية «ماهى حقيقة الصراع بين أوزيريس وطيفون ؟ .. إذا كان في نظر بعض الحداثه صراعا بين رجل يعرف كيف يحكم بالاسم ورجل يعرف كيف يستخدم الناس ، أى بالمعنى المعصرى أيضا : بين رجل العلم ورجل سياسة» (ص ١٦٦)

وبعدما أول تعبير عن هذا الصراع في المنظر الأول من المسرحية من خلال الحوار بين ثوت ومسطاط وهما يلاحظان استبداد طيفون وأعوانه بالأمر في البلاد وظلمهم للشعب . يشجعهم على ذلك انصراف ووزيريس إلى كشوفه وانصرافاته . ويتساءل ثوت : «هل في ذلك لوم عليه ؟» فيجيب مسطاط : «ومن الذى يلومه ؟» أنا آخر من يلومه . بـ عنه ويشكرك به هى وحدها في مصرى . كم نعم . التى دبرت الخبير عن هذا البلد لولاه ما استطاع العلاج أن يريج . ولا حصارنا أن تكون . من يكر أنه مخبر المهرات والشادوف . ومشيد الجسور والف صر ؟ ولكن الأمر الذى لا ينكر أيضا هو أنه ترك شئون الحكم إلى شقيق داهية مكر . بمنى ليصطع الأنصار . ويسمى أشياخ البلد ويركهم يهيون الشعب .» (ص ١٧)

ولقد سبق أن لاحظنا أن الصراع الرئيسى في المسرحية ليس بين ووزيريس وطيفون ، إذ لم ينح المؤلف لأوزيريس أن يراجه طيفون أو يقاوم طبيعته بأى صورة من الصور ، مع أنه لم يكن عالما عاديا متفعرا بعلمه . بل حاكما يشتمل بالعلم الخدمة شمه . ومراعاة مصلحة الشعب كانت تفرص عيه ألا يجل شئون السياسة ويتركها لمن يسى إلى الشعب ويظلمه ، ولكن «الحكيم» حرل أوزيريس عن السياسة نهائيا ، وجعله عالما حائضا متجردا من كل قوة أو طموح سياسى ، ومن ثم أمكن تطهير السياسى الداهية أن يبرمه مرتين دون أن يلقى أدنى مقاومة من حاشه . ومن ثم انتهى أى صراع فكري أو عادى بينها

بـ أوزيريس يظهر في بداية المسرحية ملكا مصرفا عن شئون الحكم في حاشه معمه - وهو في «يلوس» عبد محرم . يقدم حلماته العلمية

هل الأهداف السماوية لا تتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطريق الشريرة ؟

هل يجازي الدعوات الدينية والاجتماعية ما كان يمكن أن يتم كما هم يعبر الانتحاء إلى الوسائل السياسية والعملية التي تكمل الحاج السريح الشمس ؟

هل الفرق بين الملائكة والشر هو أن الملائكة لا تعرف من الوجود غير شيء واحد المثالي فهي عندها هدف ووسيلة في غير الوقت في حين أن البشر يعرفون شيئاً ، المثالية ، والواقعية . ولا يمكن أن يتجردوا من الواقع وهم يسيرون نحو مثل أعلى ؟

« ما هو مستقبل الإنسان ؟ .. هل هو في الارتفاع إلى صفاء الملائكة ؟ أو هو في بقائه بشراً يكافح لمعادل بين المثالية والواقعية ، ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل وحياة أفضل ؟ » (ص ١٦٧ . ١٦٨)

وهذه جميع أسئلة مهمة وجبوبة ، فإذا حاولنا أن نجيب عنها من بعض المسرحية لوجدنا أن نمسك رجل العلم - وهو أوروريس - بالمثالية ، وعروجه عن أساليب السياسة الواقعية قد انتهى بمرتبته مرتين أمام رجل السياسة الواقعية ، وهو طيفون .

وإذا كان النصر الأخير في المسرحية قد تحقق لخورييس بن أوروريس عن طيفون ، فلم يكن ذلك لأنه تمسك بالقيم والمثل التي وقفها أبوه كل حيوية ، بل على العكس ، كان انتصاره نتيجة مباشرة لتحله هو نفسه وبصيرته توت من هذه القيم والمثل ، ولخورييس لمس أساليب طيفون المسحقة من رشوة وتسليل للجواهر وخذاعها . بالرغم من أنهم كانوا أصحاب حق فكان الحق لم يتصرف في المسرحية بقوة الدائنة بل بقوة شر وأساليب . ومن هنا يصدق ما ذهب إليه أحد النقاد من أن « انتصار خورييس في نهاية المسرحية يعني في الوقت نفسه هزيمة أوروريس - مرة ثالثة وأخيرة - لا يبد طيفون بل نتيجة ما أفلحت عليه إيزيس » . (ص ١٦٦)

إنها قصة لعديبات والوسائل في السياسة . وقد سبق أن تعرض لها الكاتب في كتابات أخرى ، من بينها قصة « الانتصار الخالد » (١٧) ، حيث يبدأ البطل « ثور » ، وهو صاحب الحق ، إلى الخيلة والمهائلة بالانتصار على الشر والدطل . وستظل هذه القصة تشمل « الحكيم » في عدة مسرحيات أخرى ، من أهمها « السلطان المخائر » و « الورطة » .

ومن الإصناف للكاتب أن نلاحظ أن الموقف الذي استخلصناه من أحداث المسرحية يتعارض مع مثاليته الواضحة في كثير من كتاباته . ورفضه المستمر لاستخدام الوسائل الخبيثة حتى لو أدت إلى غايات خيرة بذلك قد نافشاه في ذلك فقال إن ما يؤمن به شيء ، وواقع الحياة السياسية المحيطة بنا شيء آخر . فما أكثر ما أيد هذا الواقع السياسي انتصار قوى الظلم والخذاع على قوى الخير والمثالية . ولذلك يقول الحكيم إنه لم يكن بوسعنا أن نتصرف في مسرحية الخير المثالي . بخلاف ذلك واقع لسياسة العافية وتحليله

ومع ذلك فلو أننا تأملنا نتائج الأحداث في الفصل الثالث من المسرحية لوجدنا أن أساليب السياسة الواقعية من رشوة وخذاع لم توصل

إيزيس إلى هدفها ، بل تعرضت هذه الأساليب للإحباط مرتين ، الأولى حين هزم طيفون خورييس وكاد يقضي عليه في المداورة لولا تدخل شيخ البلد وإيقاده إياه ، والأخرى حين نجح طيفون في خداع الشعب وتخريبه على إيزيس . فأخذ يطالبها بتدبير على صدى مرعها . وولاً وصول ملث بطوس في اللحظة المناسبة لتتحقق العلة لطيفون وأدان الشعب إيزيس وخورييس . وهذا أمر صعب . ثم دمت المدامه دمه من أحط الوسائل . طيس هناك صمان للنصر لأي من الجانبين . وبما خصص المسألة لعوامل عدة . من بينها المصادفة . وبحكام التدبير والخذاع .

وتناشر المسرحية كذلك موضوعين سياسيين هامين ، أولهما مسئولية الكاتب نحو العمل السياسي ومدى التزامه بمناصرة المبادئ التي يؤمن أنها الحق . يقول « الحكيم »

« ما هي مسئولية الكاتب ورسالته ؟ ... أمي أن يلتزم بالمبدأ كما فعل مسطاط ؟ .. أم أن يلتزم بالقضية كما فعل توت ؟ » (ص ١٦٨)

والمرسجة تبدأ مناقشة مدا التزام الكاتب أولاً . فهي في مصر الأول تعرض موقفين متناقضين من هذه القضية . موقف مسطاط الذي يدعو في سحابة إلى وفور الكاتب إلى جانب الشعب ومعاونته في دفع الظلم عنه : « أهل السوق ليسوا اليوم في حاجة إلى مزاميرنا . إنما في حاجة إلى معوتنا » ونحن نختبئ هنا خلف هذا القناع ، ومهرب نحن بادينا » (ص ١٥)

وعلى العكس من ذلك يعتقد « توت » أن مهمته بوصفه كاتب وفنانا مقصورة على الترفيه عن الناس (ص ١٤) وأن قلمه « لتسجيل لا للحرب » (ص ٢٥) . ولا شأن له بالسياسة ولا بالنظام الواقعي على الشعب : « أتريد أن تخزجني من صناعي ؟ ... أنا توت المسجل .. ألا تعرف أن صناعي هي أن أحمل القلم المسجل .. لا أنصر أحد ولا أعارب أحدا .. أنا توت المسجل .. المسجل .. المسجل .. المسجل .. المسجل كل شيء . ولا شأن لي بأحد » . (ص ٢٥ - ٢٦)

ويعد أن تتطور الأحداث بفتح توت بآراء مسطاط « في الماضي كنت أكتب بالتسجيل .. أرواب وأسجل .. أما الآن فمومي قد تغير ، لأن كل شيء . كما قلت أنت . قد أصبح يعبر بالأس لم يكن أمانياً قضية واضحة . أما الآن فمومي قد أصبح يعبر بالتسجيل فصينا قبل أن يكون قضية أوروريس » . (ص ١١٢)

غير أن توت ومسطاط لا يبلغان أن يختلفا من جديد حول ما يجب أن يلتزموا به . فهو « القضية » أم « المبدأ » . ويوافق توت على تداع شيء وسيعة - حتى وإن تعارضت مع المبدأ - ما دامت تخدم نقصة في حرب رفض مسطاط ذلك . وتأثر الابتعاد عن الصريح السياسي . حرصه على سلامة المبدأ .

وتشير المرسجة إلى موقف ملث نقطة أخرى من الكتابات . « الذين اشتراهم طيفون ، واستصافهم في مصره » ، « يدبجون له أنشد محده . ويدبجون من حكمه المأثر . ويعصمون له في المزامير » . (ص ١١) وللتألف يدين هذا الموقف الأخير ويرفضه ، في حين يتعاطف

يصدق الشعب كل مراحم شيخ البلد ويستجيب لما عليه منه . وما إن تظهر إيريس حتى يتعد الملاحون عنها قائلين : « إنها هي التي تحمل الشقاء إلى كل القرى » ، فإذا خلعت ثيابها ، وكشمت عن شخصيتها ، لم يقلها هذا ، إذ يقول الملاحون : « زوجة الملك ، الدهل » (ص ٤٦) ، ويصحبونها بالعودة إلى قصرها .. « والمالك طبعون المحبوب لا شك سيملكك بعظمه في هذا العهد السعيد .. » ، بالطبع .. إذا كان الملك الجديد سيهر على راحتنا نحن الملاحين ، في من ريب أن أرملة أخيه ستكون أول من يظهر برهائه .. أما أوزيريس الراحل فهو في نظرهم « كان مشغولا بنفسه » وتعلق إيريس على هذه الخديجة الصخمة بقولها : « .. بنفسه ؟ .. وأسعد .. نعم .. نعم صدقتم سريعا كل هذه الدعايات .. معذرون أنتم .. إسمهم بارعوب مهرة » (ص ٤٧)

وإذا كنا قد رأينا أوزيريس يصرف بعد عودته إلى وطنه عن كل ماله صلة بالحكم هم يكن ذلك إلا لأنه « صدم في أعماق قلبه يوم سمع بأدنيه الناس يلعبون ذكرى أوزيريس نتيجة لدعايات صيفون .. » (ص ١٠٣)

فالشعب في المسرحية إذن أُمي صاذج ، يسهل على الحاكم خداعه وتوجيه الوجهة التي يراها دون أن يحيد عنه مقومة أو معارضة . ولعل هذه الحقيقة هي التي دعت إيريس إلى رشوة شيخ البلد ، ليعمل على الوصول بابنها إلى الحكم ، فالأمر على حد تعبيره : « .. يتطلب اكتساب بعض النفوس » ، وبذلك الوعود .. وتنظيم بعض الصنوف .. وعبر ذئب من الثعالبات .. » (ص ١٢٤) .

وترداد هذه الحقيقة وصوتا قرب خاتمة المظر الأول من الفصل الثالث خلال هذا الحدل بين إيريس ونوت ومطاط :

نوت : أبسط لي قبل كل شيء وبكل وضوح : ما هو في رأيك السيل الحقيقي لبلوغ حوريس الخلف ؟

مطاط : الشعب .

إيريس : إن مطاط ينسى أن روجي أوزيريس كان معبود الشعب في يوم من الأيام ، فما إن ظهر أخوه المعاصر طبعون حتى استدع براعته وحيلته ونسأله وأكاديه أن يسلب من روجي لمسكين ملكه وشعبه معا ..

نوت : حقا .. إن اليد الباردة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب أيضا مما تسرق .

مطاط (صانعا) : إلى حين .. إلى حين .

نوت : نعم .. إلى حين ظهور يد أخرى أخرى . (ص ١٣٠)

وإذا كان « الحكيم » قد وضع الشعب قرب نهاية المسرحية في مكان القاصي الذي يتحكم بين الطرفين المتنازعين بدلا من الآلهة في الأسطورة . فلم يكن ذلك نسلا منه بقدرة الشعب على حكمه تسليم وتقرير مصيره وأحيا حاكمه بهمه . فلقد « وشك طبعون على لعجاج في خداع الشعب مره أخرى والغبور نأسده وإدانة إيريس وأنها صاحب الحق الشرعي » ، نولا وصول ملكك بسوس بصودر مصادته . عبرت نجاه

بوصوح مع « مطاط » ، حتى يعبر عن موقف قريب من موقف « الحكيم » نفسه من « صراعات السياسة والحريه » من حيث رفضه لأتواطع حرب أو شخص . مكتنبا بالانترام مجموعه من المادى عامة . ويرى أن هذا التعاطف من حانه مع مطاط لم يؤد إلى إدانة لنوب . تنب مع تعليمه السابق بالواقع السياسي كما أشرنا

بعد صمدت المسرحية في سنة ١٩٥٥ . في تلك الفترة التي شهدت فيها الحياة الأدبية في مصر حدلا اعتدما حول قضية الانترام . فأدلى نوب الحكيم برأيه في هذا الحدل من خلال المسرحية ، وهو كما يرى رأى أدبي ونقدي بالإضافة إلى طابعه السياسي الواضح

• • •

وبعوم الشعب بدور مهم في المسرحية . يوضح رأي المؤلف في قضية الديمقراطية . ومدى قدرة الشعب على توجيه مقدراته السياسية . وهذا هو موضوع السباسب الرابع الذي تعالجه المسرحية . والذي حملته كتاب في قوة ، قوة الشعب من قوة الشمس . لا أثر لها دمرت شعبا وشثنت . وكما تعمل عندها إذا جمعت وتكتت ونظمت . وهذا تنظيم وتجميع وتكتل . تحديه دائما وسائل السياسة الشعبية . بحث كانت لحظة نهائية لأيريس في هذه المسرحية هي الوصول إلى أن يحدع صيفون ويقناعه بالاحتكام إلى الشعب المتجمع بعرصه أمامه حقائق كئي يصدر رأيه الآخر » (ص ١٦٧ . ١٦٨)

غير أن ما تقوله المسرحية من خلال أحداثها وحركاتها يختلف كثيرا عما أجمنه الحكيم في الاستشهاد السابق . في سهل المسرحية يلتقي بعدد من الملاحات الفقيرات . يمثلن جاليا من الشعب ، ويرى شيخ البلد بهب ما يحمله من طيور وحبرات ، فلا يستطيع مقاومتها . بل يلجأ إلى قوت يكذب من الشكاوى والتعاويل ، فإذا به يقول : هؤلاء السحرة ! إسمهم يصرون على تسميتي السحر . وينحون في طلب التعاويل ويتأثم وفد مركبهم في وهمهم . ولكنهم نادوا كل حامل قلم عنده سحر هؤلاء السحلاء » (ص ١٥)

و في مظهر ثالث يلتقي بمجموعة أخرى من الملاحين والملاحات في ساحة قرية من القرى ، وشيخ البلد يعلنهم باعلاء طبعون العرش ، ويشيرهم بعهد أمن ورحاء : « .. لقد كنتم في عهد الملك الراحل تشكون لما كان يؤخذ منكم في الأسواق .. اليوم لن يؤخذ منكم إلا نصف ما كنتم تعطون . لتوقوا أن العهد قد تغير . وأن طبعون ساهر على راحتكم . مدير لأموالكم ... قولوا معي انصر لطبعون » (ص ٣٩ . ٤٠)

وعلى رغم مما عدناه هؤلاء الملاحون والملاحات من شيخ البلد « عوبه » . وقد قدمنا حالا نموذجيا منه . هذا صدهوه وصاحوا خلفه : « البصر لطبعون » . وكذلك صلوقه حين حذرهم من امرأة بحيرة ساحرة . ترصم أنها تبحث عن زوجها . وطلب منهم طردها لأنها « نجر في أدنالك الشؤم حيتا حلت » . بل إسم ليرود في عهد حديث شيخ البلد ربيهم ديلا على عرس الأحور . إذ لم يكن يعنى بالحديث إليهم قبل ذلك

الشعب وأقنعه بصدق إيريس .

وبالخلاصة أن «الحكيم» في هذه المسرحية يدين الشعب ، ويهينه بالسذاجة وسهولة الانخداع ، حتى لكأنه يقدم مصداقا دراميا لبيت «شوقي» الشهير في مسرحيته «مصرع كليوباترا» حيث يصف «حالي» شعب بقوله :

ديسالسه من بسبغاه عقله في أذنبه (٢٨)

هذا التشكك في حكمة الشعب وقدرته على الحكم السليم ليس جديدا في فكر الحكيم السياسي ، فهو يردده كثيرا في مسرحياته السياسية الأخرى التي تعرضت لفكر الديمقراطية . والواقع أن لهذا الموقف التشكك بعض المبررات من تجارب السياسة الواقعية . إذ كثيرا ما ربيت إرادة الشعب باسم الديمقراطية ، وكثرا ما تنكر الحكام الباغي المستبد في مسوح الحكام العادل المحرم على مصالح الشعب ، المعبر عن إرادته ، وبخاصة حين يكون الشعب جاهلا ، لم يصل إلى درجة كافية من الوعي تمكنه من مقاومة استبداد الحكام وعدم الوقوع في حيلهم دهائهم وأكادهم

...

وتعد «إيريس» أول مسرحية كبيرة يكتبها توفيق الحكيم بعد سقوط طوبى من المسرحيات الطبيعية والفصية مرمتا أن كتب مسرحية «الملك أوديب» التي نشرت في عام ١٩٤٩ . ومعنى «المسرحية الكبيرة» تلك التي تعالج قضايا فكرية صعبة ذات طابع إنساني عام . وقد تستلهم التاريخ والأساطير ، أو الأعمال الأدبية الخالدة ، وتتطلب من الكاتب في هذه الحلة احتشادا خاصا وجهدا مضاعفا لكي يصح على المادة القديمة مصورا جديدا ، وبكسوة الأثر للوروث حلة معاصرة ، تبرز تناوله إياه وترك آثار بصماته عليه

وهذا القياس لا يجد في تراث «الحكيم» المسرحي أكثر من ثمان مسرحيات كبيرة ، أو تسع ، نعتقد أن إيريس واحدة منها .

غير أن تناول الكاتب لمادة الأسطورة هنا يختلف اختلافا واضحا عن كل محاولاته السابقة في هذا المجال ، فقد سبق أن لاحظنا مدى حرصه على تجريد كل وقائع الأسطورة من عناصر الخرافية غير المعقولة . وقنا به قد حردنا من عناصرها الأسطورية . ومن ثم انطلق أحداثها ومواقفها من أرض الواقع المادي ولم تعذب حينها قصايا تفكر النظرى لمجرد كعالية مسرحياته الكبيرة السابقة

وليس معنى هذا أن «إيريس» لا تعرض قصايا فكرية ذات طابع إنساني عام ، فقد سبق أن حرصنا هذه القصايا ، فإن ما قصده هو أنها تعرض هذه القصايا من خلال وقائع وأحداث وصراع مادي مشوق ولم يكن هذا أسلوب الكاتب في مسرحياته الكبيرة السابقة . «كشهرزاد» و «أهل الكهف» و «بيجماليون» وغيرها . حيث كانت الصدارة للنقاش الفكرى مع شخصيات الحركة المادية وعطشها أما في «إيريس» فدور الكاتب حرص على أن يورثها عناصر الجاذب على حشبه المسرح ، ومن ثم هد ملأها بالحركة المادية الشطة ، ومال في

حوارها إلى الساطة الشديدة التي تتشظى مع واقعية علاجها ، فاذ نتيجة لذلك عصر الشاعرية الموحية التي كانت تميز هذا النوع . مسرحيات «الحكيم» بل إن بساطة الحوار في «إيريس» كادت تنهط بعض اللواظ إلى نوع من الانتدال والسوقية ، كما في حديث نود وسطاط مع «إيريس» في المشهد الأول من المسرح (ص ٢٠ - ٢٦) ، فقد حلا من بعة التقدير والاحترام الواجد نوارها في مخاطبة ملكة .

حاول الكاتب أن يعرض افتقار حوار المسرحية إلى الشاعرية بإصدار عنصر عنالي موسيقي في إنشاد العقارب السبعة على أنعام الزمام (ص ١٣ ، ١٤) وأعطى الملاحين (ص ٦٠ ، ٦٤) ثم بكائيات إيريس على زوجها المفقود (ص ٦٠) ورواح الفلاحات بعد مصرع أوروريس (ص ١١٥) . ولأشك أن هذا العنصر العنالي يثث عابر حاح للمسرحية عند عرضها على خشبة المسرح

وعلى الرغم من تملك بناء المسرحية وتداخل موضوعاته بذكره في تسليج الحركة المادية فإننا نلاحظ نوعا من التحصيل في هذا البناء بعد الفصل الثاني . ولعل هذا ما دفع ناقد في القول بأن «المسرحية تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثاني .. حين تخفى شخصية أوروريس وتستغل التابع إلى شخصية حوريس وصراعه مع ست .. هنا تكون فجوة درامية بشعة .. قد لا يحس بها قارئ المسرحية .. ولكن المتفرج يهوى فيها على حين فجأة .. ثم يجد نفسه مضطرا إلى تسليق جذران الطرة ليسير مع حوريس في حط جديد .. كان يمكن أن تنتهى المسرحية بمجرد أن يستقر لدى المتفرج أن إيريس رمز للولاء والإصرار على مساعدة قوة الخير متواصل معها وستتجبع ، على هذا الإطار محدود يستطيع الكاتب المسرحي أن يركز طاقة التعبيرات الدرامية ويحس تصويب . بدلا من تبديدها على هذا النحو المستطرد» (١٩٩)

والواقع أن المسرحية لا تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثاني كما ذهب الناقد . بل تزداد فيها الحركة والمفاجآت ، ولكن في اتجاه آخر جديد . كما لاحظ بحق - غير اتجاه الأحداث والصراع في المصير السابقين . فمن نرى في الفصل الثالث مبارزة بين طيفرون وحوريس ، ثم محاكمة شعبية صاحبة حافلة بالسيب التبادل والانتهاكات الصارخة ، في الوقت الذي يحدث فيه الحوار الفكرى حتى يكاد يتلاشى . ومن ثم تصعب الدلالات الرمزية للشخصيات حتى يكاد نساها

وهكذا نرى أن تحول إيريس في الفصل الثالث عن مادي روحها أوروريس انشائية في اتع مادي طيفرون انشائية بوصفة م يتش انقلابا في الجانب الفكرى من مسرحية محبت بل لى في موقف نفسه إلى تحطى في مناهى الفنى . إذ حول الصراع فيها إلى صراع مادي خالص بين شخصيات عاديين لا تشر كل منهم في مادي متع صفة كما كان الحال في الفصلين السابقين

ويريد من هذه إحسانا بالصحوة ندرمه بين الفصلين الأول والثاني من ناحية . والفصل الثالث من ناحية أخرى . أب مصحوبة

بمجموعه رمزية تمتد أكثر من خمس عشرة سنة ، بل إن المسرحية كلها تمتد على مساحة رمزية كبيرة سبياً ، هي الفصل الأول والثاني عدة أشهر ، وبين الشهادين الأول والثاني في الفصل الثاني ثلاث سنوات ، ثم تأتي فحوة الخمس عشرة سنة . وهذا الامتداد الكبير قد أثر بلا ريب في قوة التركيز الدرامي للمسرحية . ولا تفسر لهذا الامتداد سوى حرص الكاتب على الحفاظ على أكبر قدر من وقائع الأسطورة الأصلية بعد منطقتها وتأنيبها . وهذا مادفع ناقدنا كالدكتور لويس عوض إلى أن يأخذ على

• هوامش

- (٣١) المصدر السابق - ص ٣١
- (٣٢) James George Frazer, «The Golden Bough, a Study in Magic and Religion; abridged ed., Macmillan and Co., 1932, p. 363.
- (٣٣) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٣١ ، ٣٢
- (٣٤) المصدر السابق : ص ٣٢
- (٣٥) المصدر السابق : ص ٣٣
- (٣٦) المصدر السابق : ص ٣٤
- (٣٧) المصدر السابق : ص ٣٥ - ٣٦
- (٣٨) آبي دويرتون - المسرح المصري القديم ، ص ٥٦
- (٣٩) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٦٣
- (٤٠) د. لويس عوض ، دراسات في أدبنا للعصر ، ص ٢٤
- (٤١) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٨
- (٤٢) المصدر السابق : ص ٣٣
- (٤٣) المسرح المصري القديم ، ص ١١٧
- (٤٤) المصدر السابق : ص ٦٢
- (٤٥) المصدر السابق : ص ٥٨
- (٤٦) سليم حسن ، الأدب المصري القديم ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ، ج ١ ، ص ١١٧ ، د. عبد المنعم أبو بكر ، «أساطير مصر» ، دار المعارف ، مصر ، سلسلة «تراث» ، ١٣٤١ ، ١٩٥١
- (٤٧) «أساطير مصر» ، ص ٢٠
- (٤٨) «الأدب المصري القديم» ، ج ٢ ، ص ٨٨
- (٤٩) المصدر السابق : ج ٢ ، ص ٩٠
- (٥٠) المصدر السابق : ج ١ ، ص ١٤٩
- (٥١) المصدر السابق : ج ١ ، ص ١٥٠
- (٥٢) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٣١
- (٥٣) المصدر السابق : ص ٣٨
- (٥٤) «الأدب المصري القديم» ، ج ٢ ، ص ١٨
- (٥٥) المصدر السابق : ج ٢ ، ص ٩٠
- (٥٦) «أساطير مصر» ، ص ٣٠
- (٥٧) «الأدب المصري القديم» ، ج ١ ، ص ١٣٦
- (٥٨) «المسرح المصري القديم» ، ص ٥٨
- (٥٩) المصدر السابق : ص ١١٦
- (٦٠) المصدر السابق : ص ٥٨
- (٦١) المصدر السابق : ص ١١٦
- (٦٢) المصدر السابق : ص ١٣٦
- (٦٣) المصدر السابق : ص ١٥٦
- (٦٤) المصدر السابق : ص ١١٦ ، ١١٧
- (٦٥) ونقف في هذا مع ما ذهب إليه د. متشور من أن الصراع الذي تقوم عليه المسرحية ليس في جوهره صراعاً بين العلم والسياسة ، بل هو صراع بين الواقع والخيال في بحث السياسة والحكم (المسرح توفيق الحكيم ، ص ٩٤)
- (٦٦) من مقال تيسر عبد الله - مجلة «المسرح» ، العدد ١٤ ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ٥٢
- (٦٧) سلطان الظلام ، ص ٧٥
- (٦٨) أحمد شوقي - «مصرع كليوباترا» ، مطبعة مصر ، ١٩٣١ ، ص ٣
- (٦٩) صلاح عز الدين في مقال «الأساطير» ، ١٩٥٧ / ١ / ٧
- (٧٠) دراسات في أدبنا الحديث ، ص ٨٧

- (١) «مسرح العصر» ، ص ٢٢٨
- (٢) «وحدة الروح» ، ج ١ ، ص ١٤٣ ، ١٤٤
- (٣) «عشرة أدباء يتحدثون» ، ص ٣٤
- (٤) «وحدة الروح» ، ج ٢ ، ص ٥٤ - ٦٤
- (٥) «وحدة الروح» ، ج ٢ ، ص ٢٤٠ ، ٢٤٢ ، ٢٤٧
- (٦) «إيريس» ، ص ١٦٥
- (٧) «شهرزاد» ، ص ١٣٤ ، ١٣٥
- (٨) مجلة «الرسالة» ، العدد ١٠ ، ١ / ١ / ١٩٣٣ ، ص ٥ - ٨ ، تحت شمس الفكر ، ص ٥٧ - ٧٢
- (٩) «تحت شمس الفكر» ، ص ١٠٨ ، وللحال على شكل يبلبل في أسئلة أديب مصري يقول «الحكيم» إنه جاءه سنة ١٩٣٣ طرب نشر أهل الكهف بعبادته في الدنيا وسأله ما حصله على اختيار موضوعها
- (١٠) «وحدة العصر» ، ص ١٧٨
- (١١) مجلة «الرسالة» في العدد ٢١ في ١٥ / ١١ / ١٩٣٣ ، كفى يسر «تحت شمس الفكر» ص ٢١٢ - ٢١٤
- (١٢) «الرباط للقدس» ، ص ٩١ ، وقد صدرت سنة ١٩٤٤ ، أي قبل نشر المسرحية إحدى عشرة سنة
- (١٣) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ترجمتها من اليونانية د. حسن صبحي بكري ، وأجمعها د. محمد صقر خطيبة ، «الألف كتاب» (٢٣٥) ، دار القلم ، ص ٩
- (١٤) «المسرح المصري» ، دار إيريس للطبع والنشر ، ١٩٥٥ ، ص ١٠ ، ١١
- (١٥) «بيل الألف» : من عالم المسرح - تجارب ودراسات ، الفكر المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٦٠ ، ص ٢٧
- (١٦) د. لويس عوض ، «دراسات في أدبنا الحديث» ، دار المعرفة ، ١٩٦١ ، ص ٨٩ ، وهو نفس المقال المنشور في جريدة «السلام» ، ٣٠ / ١ / ١٩٥٧
- (١٧) د. محمد مندور : «مسرح توفيق الحكيم» ، ط ٢ ، دار تحفة مصر ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٤ ، وهو المقال المنشور في جريدة «الثعبان» ، ٢ / ٢ / ١٩٥٧
- (١٨) المصدر السابق ، ص ٩٧
- (١٩) جريدة «الجمهورية» ، ١٨ / ١ / ١٩٥٧
- (٢٠) حاولت أن أعرف من المؤلف المصادر التي اعتمد عليها ، فاعتدته سبياً ، ثم أنصبت أنه ألب مسرحية خلال فترة عمله مديراً لدار الكتب المصرية ، فأتاح له ذلك فرصة للاطلاع على مجموعة كبيرة من المراجع مختلف اللغات حول الأسطورة وتسمياتها
- (٢١) «إيريس» ، ص ١٦٥
- (٢٢) جريدة «الثعبان» ، ١٩ / ١ / ١٩٥٧ ، والمقالة بتوقيع «كتاب كبير» ، وقد أشار أسعد حبروش في كتابه «المسرح من النكوليس» (دار روز اليوسف ١٩٦٦ ، ص ٢٢٠) إلى أن كاتبها هو الدكتور حسن فوزي الذي خرج من مصر لأنه كان وقتها وكيلًا دائمًا بوزارة الإرشاد ، وكان المسرح هو الذي قلم المسرحية تبعاً لما ، وبحسب لإشارته المباشر
- (٢٣) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٢٤
- (٢٤) المصدر السابق : ص ٢٨
- (٢٥) المصدر السابق : ص ١٨٨
- (٢٦) سليم حسن ، «الأدب المصري القديم» ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ، ج ٢ ، ص ٨١
- (٢٧) وهو الدكتور حسن صبحي بكري مترجم أسطورة «إيريس وأوديريس» لبلوتارخوس في تقديمه لها ، ص ١٢
- (٢٨) المصدر السابق : ص ١٢ ، ١٤
- (٢٩) المصدر السابق : ص ٢٩
- (٣٠) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، «مقدمة المترجم» ، ص ٨

المجلس
الأعلى
للثقافة

قطاع المسرح يقدم

مسرحيات جديدة لموسم الصيف عام ١٩٨٢

المسرح الكوميدي
على مسرح بيرم التونسي
نجوم الظهر

تأليف: سيد الشوربجي
إخراج: جلال عبدالقادر

المسرح القومي
على مسرح بيرم التونسي
الأيام الصعبة

تأليف: سمير ماضي
إخراج: فتحي زكي

مسرح الطليعة
قاعة "٧٩"
يقدم
الحصان

تأليف: كرم الجبار
إخراج: أحمد زكي

إنتاج مشترك
على المسرح المركزي كاتينور علوم
قسمة

تأليف: نجيب الرحمان وهدى غيري
إخراج: السيد راضي

مسرح الأنفوشي
بالدسكندريه
يقدم
سفوف في أعماق البحار

تأليف: سلطان شهاب
إخراج: فكري أمين

المسرح العائلي الصغير
يقدم
حدث في عصر الرشيد

تأليف: الشاعر عبدالوهاب محمد
إخراج: عامر نصر

عرض جديد
فرقة مسرح الشباب

إخراج: رشاد عثمان

فرقة المسرح المتجول
بأحياء القاهرة والمحافظات ومصايف الجمهورية
أزمة شرف

تأليف: ليلى عبدالباري
إخراج: د. محمد الباجي
عبد الغفار عودة

العرض المسرحي

بين المؤلف والجمهور

هناك شبه إجماع على أن «المسرح» فن «الكلمة». ولقد يقال نفس الشيء عن الشعر، والقصة، والرواية، وفنون الأدب كافة. بل إن التعريف قد ينطبق أيضا على الفنون التشكيلية والتعبيرية، ذلك أن المقصود بالكلمة هنا ليس مجرد «اللفظ» أو التعبير الخارجي، إشارة كانت أو قناعا أو حركة أو شكلا أو كلمة. وإنما المقصود هو المضمون الذي يُرسله هذا اللفظ أو ذلك التعبير إلى المستمع، أو إلى المشاهد. نصريحا أو تلميحيا. غير أن «المسرح» يختلف عن جميع الفنون الأدبية والتشكيلية والتعبيرية من حيث هو «جميع الفنون»، أي إنه لا يقوم على الكلمات فقط، فلا بد له من الأقل من «الممثل» الذي يجعل الكلمة إلى المشاهدين أو «الجمهور»، ولا بد له من إطار معماري أو مكاني، حتى ولو كان هذا الإطار مجرد فراغ محدود وقع حبه الاختيار عمدا أو عرضا داخل الفراغ الكوني الفسيح، ولا بد له من إطار تشكيلي ينجي ويحدد بيئة «الكلمة» أو بيئة «الحديث»، أو يشير إليها على الأقل، ثم لا بد له في النهاية من فنان مفكر. تكون له القدرة على نظم هذه العناصر في نصيدة واحدة من الشعر: ذلك هو «المخرج».

سعد أردش

كان حجم هذا الدور - في طريقة تجسيد كلمة المؤلف - على أنها إبداعنا في المخرج القدرة الكاملة على تطويع هذه المجموعة من المبدعين، ودفعها داخل الحدود الصيقة لمهجه في الإبداع وفي التفكير، فإننا يمكن أن نطمح إلى أن الأمر لا يتجاوز تلك الازدواجية في التناول بين الكاتب والمخرج.

النص والعرض

ويمكن أن نحصر من هذا إلى أن النص المسرحي المكتوب على الورق هو خليقة حية تختلف كل الاختلاف عن العرض المسرحي فالنص أشكال جامدة على الورق، يستمتع به قارئ واحد في اللحظة الواحدة، والعرض حياة متغيرة ترحل بالدم والحركة والفكر والانفعال، تقيم حوارا حيا بين مجموعة من الفنانين في «فراغ» مسرحي ومجموعة من المشاهدين في مكان للفرحين. والنص بالنسبة للماريء الواحد أشبه ما يكون برسالة من ذهن أحادي إلى ذهن أحادي، في حين أن العرض موقف اجتماعي حي ناص، يجسده حاسب من المجتمع - يمثله الفنانون المسرحيون - أمام حاسب آخر من المجتمع - يمثله الجمهور - بكل ما يترتب على ذلك من إثارة أو استفزاز. ولقد يبدو لي الأمر كالفرق بين التخطيط على الورق لمعركة حربية وبين المعركة ذاتها، د تسخر نارها بين جيشين - وشتان بين حلق التخطيط وبطولات المعركة الحية.

وبعد كان هذا الفنان (المخرج) في الأصل هو نفس «الممثل» - إذا صح أن الممثل هو المبدع الأول للمسرح - أو كان هو نفس «المؤلف» - إذا صح أن «المؤلف» (أو الشاعر) هو المبدع الأول للمسرح. وفي الحالتين لم يكن هناك مجال للتمرقة أو للمقارنة - أو للتناقض - بين كلمة المؤلف (محملا كان أو شاعرا) وبين الكلمة التي تصل في النهاية إلى الجماهير، لأن المنع في الإفهام وفي التجسيد واحد. ولكن الحال قد تبدلت منذ عرض «المخرج» نفسه على المهنة المسرحية، فأصبح الشاعر شاعرين: شاعرا مؤلفا يكتب نصه المسرحي على الورق، وشاعرا مخرجاً يتولى تجسيد هذا النص وتقديمه للجمهور. ومن هنا يبدأ التشكيك في أن الكلمة التي يسطها الشاعر الأول على الورق هي ذات الكلمة نفسها التي قدمها الشاعر الثاني في الفراغ المسرحي. ومن هنا تبدأ التناقضات، ويحدد الناقد «محالا غصبا لنوعية ثلاثة من الإبداع فيما يجارسه من نقد للنص والعرض معا».

على أننا إذا أمعنا النظر في الصورة المسرحية (العرض المسرحي) لوحدنا أن الأمر ليس مقصورا على الازدواجية الناشئة من تعبير المخرج لكلمة المؤلف، ذلك أن مجموعة الممثلين والتشكيليين والتعبيريين هي في الواقع مجموعة من الإرادات الإنسانية المختلفة، وأن لكل فرد في هذه مجموعة إمكانياته الإبداعية الخاصة، وفكره الخاص، وطموحاته الخاصة، الأمر الذي قد يحملنا على الاعتقاد بأن لكل منهم دورا - أيما

إلا في حدود طبيعته ومستواه الأصليين ، فنحن نستطيع مثلا أن نحكم على عرض من مئآت العروض التي قدمت لمسرحية « هاملت » لشيكسبير بأنه جيد ، وعلى عرض آخر بأنه سيئ ، دون أن يؤثر تفروغا هذا على التفويم الراسخ لنص شيكسبير

نخلص من هذا إلى أن تناول المخرج لنص مؤلف آخر قد يؤدي إلى احتمالات متعددة . فهو قد يقدم عرضا جيدا لنص جيد أو ردي ، وهو قد يقدم عرضا سيئا لنص جيد أو ردي ، وهو أيضا قد يحاور حدود إبداع المؤلف ، عن قصد أو عن غير قصد ، فيقدم عرضا بعيد كل البعد أو يحضر البعد عن نص المؤلف ، ولكن يجب ألا نهمم من هذا أن المخرج مطلق الحرية في مواجهة نص المؤلف ، فإن لمهنة الإخراج معاييرها وقوانينها التي تستقرت على مدى قرن ونصف من الزمان

المعايير التي تحكم حرية المخرج

أحب بادئ ذي بدء أن أشتد من إطار البحث نوعية المخرج غير المبدع ، أو ما نستطيع أن نسميه « المخرج المعدل » ، وهو ذلك المخرج الذي يقتصر عمله على تنفيذ تعليقات المؤلف بالنص ، دون أن يعمل قدراته الإبداعية بقصد التوصل إلى عرض يتميز بالحدة والابتكار والخلق أن اشتداد المخرج المعدل من دائرة هذا البحث أمر يذمى إذا وضعنا في اعتبارنا أن عمله لن يكون في النهاية محالا لإثارة أية معارقات بين النص والعرض⁽¹⁾ . وعلى هذا فإننا سنبقى في بحثنا بالمخرج « المكسّر » ، لأن التفسير هو المطلق الأساسي للإبداع في عمل المخرج . وهو في نهاية الأمر الطريق الذي يكشف عن كثير من عناصر الممارسة عند تقديم العرض المسرحي ومقارنته بالنص المسرحي . وعليها كذلك أن نشهد من دائرة البحث « المخرج المؤلف » ، وهو المخرج المعدل ، والفرق بين الاثنين أن الأول يكتب نصه ثم يبدأ في تنفيذ خطة إخراجيه بنفسه ، وعاليا ما تكون خطة الإخراج موصحة بالتفصيل في النص المكتوب وفي تاريخ المسرح أمثلة كثيرة للمخرج المؤلف ، بدءا من إسكيلوس ، وانتهاء ببيرناندلو وأرثر ميلر . أما المخرج المعدل فهو مخرج مؤلف أيضا ، غير أن نصه يستمد حياته من نص لمؤلف آخر ، إنه بعيد صياغة نص قديم أو حديث من وجهة نظر إبداعية جديدة ، وإن كان النص الجديد يقوم على نفس المعطيات التي قام عليها النص الأول ، من أسطورة أو قصة ، وشخصيات فنية ، ولكن النص الجديد سيقدم بالتأكيد صياغة درامية مختلفة ، أو اتجاهها فكريا مختلفا ، أو - على الأقل - لغة مختلفة عن لغة النص الأول . ومن المخرجين البارزين في هذا المجال « برنولد بريخت » الذي يعرض مسرحه بشاؤلات جديدة لمصوص سوهوكيس وشيكسبير وبرنارد شو ، ومصوص أخرى من مسرح الآسيوي ، تناولات تعد محادج لنظرية جديدة هي نظرية « المسرح المعنى » ، تفحص نظرية أرسطو في « المسرح الدرامي » . إن بريخت في الحقيقة مخرج « مفسر » ، ولكنه يبدأ تفسيره من صياغة جديدة للنص الأدبي ، ومسرحه غير قابل . هذا السب على وجه التحديد ، لتفسير جديد وبريخت وغيره من المخرجين ، عندما يعيدون تأليف النص الأدبي إلى معالون بأمانة معادرا من أهم المعايير التي تحكم مهنة المخرج ، وهذا المعيار أمانة المخرج قبل نص المؤلف الأصلي

النص تركيبة لغوية تكشف عن الإبداع الدرامي للكاتب ، ولكن هذا الإبداع يبقى في إطار نظري ومفرد ما بقي داخل صفحات الكتاب . وحتى ولو التقط ذلك الكتاب قارئ ، فإن العلاقة الذهبية بينه وبين إبداع الكاتب لن ترقى إلى مستوى التجسيد الفعلي ، ولا إلى مستوى الحوار الاجتماعي الخلق الحار . ولقد يفرج القارئ من تجربته لذاتية مع النص المقرور عما يحظى به من قراءة قصة أو رواية على الأكثر ، ولكنه لن يعيش التجربة الانفعالية الخفية للشخصيات المسرحية ، ولن يحور لأحداث الدرامية إلى حقيقة واقعة إن القارئ . في أحسن صورة - « مثق » دهي ، حتى ولو كان من حدة احدين بحيث يتصور الفراغ المسرحي بموج بالأحداث والشخصيات . في دمه أو في فراغ بين عيبه والصفحات المقرورة . أما المخرج في العرض المسرحي فمئات احتمالية حية ، تتفاعل مع الدنات الاجتماعية التي تخاوره في صالة العرض ، ومع الدنات الاجتماعية التي تواجهه على خشبة المسرح . بعد أن تلتبسوا لمثلون صحولوها من مجرد شخصيات فنية - أو مسرحية أدبية - إلى كائنات بشرية تنوح بالحركة والانفعال والتوجدان والفكر : فعلا ورد فعل . إن المخرج « مشارك » حتى لا يقتصر دوره على التلق أو الانفعال الذهنيين ، وإنما يتجاوز ذلك إلى لانجذاب الفكري لهذا الرأي أو ذلك ، ولقد يتحول الإبداع إلى شماء فكري ثم إلى حركة وتنفيذ .

تعدد العروض ، والنص واحد

لقد أدى تواجد المخرج على صاحة المهنة المسرحية ، وبوجود خاص في القرن العشرين ، إلى إتاحة إمكانيات واسعة لتقديم التراث الأدبي المسرحي ، قديمه وحديثه ، في عروض متعددة ، ومن وجهات نظر متعددة ، بل إن النص الواحد قد تتعاصر عروضه في اللحظة الواحدة في بلد واحد أو في بلاد متباعدة . وعلى سبيل المثال فإننا مسجد كبار بشراء المسرحيين من أمثال سوهوكل وشيكسبير وشو وبرنارد لو وبريخت على المخارطة المسرحية في أكثر من بلد في الموسم الواحد ، بحيث يستطيع المخرج أن يستغل لسيارة - أو الطائرة - ليشاهد عرضا آخر مخرج آخر أو أكثر لنص مسرحي واحد في الموسم الواحد

ولاشك أن تعدد العروض للنص المسرحي الواحد ، في اللحظة لوحيد أو في لحظات متباعدة ، وفي المكان الواحد أو في أماكن متباعدة ، يقدم لنا فرصة أكثر ثراء لبحث الموضوع المطروح ، ذلك أننا مسير بوضوح الأنماط الحقيقية لنوعية جديدة من الإبداع ، تختلف اختلافا جذريا عن إبداع الكاتب ، ليس فقط في عمل المخرج ، ولكن أيضا في عمل الممثل والموسيق والتشكيل كما قدما . هذا الإبداع الجديد المتمثل بصيغة مناسبة في خطة المخرج ، لابد أن يقدم العرض المسرحي بشكل مختلف كثير ، وفلا عن الحدود التي تصورها الكاتب وهو بسيط نصه لأدنى عن التورق ، فإذا سمعنا بهذه النجحة . ولنا نمك إلا أن نسميها نظريا وتطبيقيا ، فإننا يجب أن نعلم أيضا بأن تناولات المخرجين لبعض الواحد لن تكون متطابقة ، بل ستكون - دون شك - طبقات مختلفة لنفس النص . قد يكون بعضها متتارا ، وقد يكون بعضها الآخر سنا . على أن الامتياز والسوة هنا لن ينالا من المصنف الأدبي الأصلي

تفسير المخرج

وأحب هنا أن أوضح حدود عملية التفسير التي يقوم بها المخرج والفنانون المشاركون به. كما لا يتعارض مع قاعدة الأمانة قبل النص الأدبي. إن قدرة أي نص مسرحي على التنبؤ، تتجلى في قدرته على التعبير عن الإنسان الاجتماعي في كل زمان ومكان. وهذا هو سبب الحقيق في ثبات أسماء عمالقة الأدب المسرحي من كل لأجناس، ومن كل اللغات، على واجهات المسارح في أنحاء العالم. وهذا هو سبب بقائه في الذاكرة. إن المخرج نفسه إنما يصاب الأدب المسرحي على تصور عن ملاحظة اهتمامات المجتمع. ومعنى هذا أن المخرج ملزم بالكشف عن عناصر المعاصرة في النص القديم، أو عن عناصر القرون في النص الأحدث من بعد. وهي العناصر التي تبقى وشائج العلاقة بين نص بعد في الزمان أو في المكان وبين الماهية وبدون هذه العلاقة بين النص والعرض غريبين على المشاهدين وعملية الكشف هذه هي جوهر التفسير عند المخرج. وهو يحدد وسائله في اللغة المسرحية. بعد أن يكون قد أخذ لنفسه منظور هذا التفسير. وأصبحا غير ممكنين. نابعا من طبيعة النص دون افتئات ولا ترديد. وبعد أن يطرح هذا المنظور على مجموعات الممثلين والمبدعين المشاركين في العرض. ويوضح لهم الطرق ووسائل التعبير التي يمكن لكل منها أن يرتادها ليحقق مستوى العلاقة الممكن في التوصل. وقد يجد المخرج نفسه مضطرا لإدخال بعض التبديلات على النص لتحقيق المعاصرة. والتوصل إلى إيقاع وبض يتواءم مع اللحظة الاجتماعية للعرض.

عندما أخرجت مسرحية «أنتيجونا» لسوفوكل للمسرح العالمي في ١٩٦٥ كان منظور التفسير الذي وجدت أسابده جلية في النص يقوم على تحديد مفهوم «الديمقراطية»، وما نصه من التزامات على عاتق الحاكم وحكوم على السواء. ولقد كنت وأصحابي نشد الوعي بالمفهوم لدى أجمع عليه القدر لهذا النص. وهو يقوم على التناقض بين الإحساس بالعشيرة والإحساس بالوطن الكبير... تناقض أطاح بكل نظر الرحب في هبة دموية. ولكن رأيت في التفسير الذي اخترته الشكل المنطوق لهذا المفهوم. واكتشفت في متن النص كثيرا من المشاهد وعنايات الخرج. في تدرج هذا التفسير بإجراء تعديل جوهري في تشكيل النص من حيث أن أعرض هذا التفسير بإجراء تعديل جوهري في تشكيل النص. بزيادة عدد الممثلين. بحيث تصبح زمرا للشعب لا للشيوخ وحكماء. وبصفة بعض العناصر الساتية. حيث تشير إلى المجتمع بركبة. حل ومرد. ولقد عدوي هذا التعديل. كما عدوي الإيقاع بسبب وسوس الذي حزنه لأد. خوفا إلى توسيع دائرة الحوار الفكري حيث أصبح بشكل أساسي يقوم بين الموقفة والأبطال. بعد أن كان جرى بصفة أساسية بين الأبطال. ونصف الخوفه موقف المخرج والمعلق. بعد نقل التناقض كنتيجة لذلك ليحتل مكانه المعاصر من عناصر القصر وعناصر الدعوة إلى التحرر. وتحويل إلى صراع فكري بالمعنى المعاصر.

وتعد هجمتي حد اتخاذ صورة سب هذا التعديل الذي ما أزال أعيد أنه مجرد تطوير مشروع سمع به العلاقة بين المخرج والنص.

قاعدة الأمانة

وبعد مرة أخرى إلى الحديث عن أمانة المخرج في مواجهته نص ومؤلف النص. فنقول إن هذه القاعدة قد بدأت تتحدد معها مع بداية استقرار شخصية المخرج المعاصر في العقود الأولى من القرن العشرين. ولقد اجتهد الكثيرون من رواد الإخراج في تفسير هذه القاعدة وتقرير صوابها الموضوعية. وبعل «جاك كويو» أبا الحركة المسرحية المعاصرة في فرنسا أن يكون من أهم من تعرضوا لتشريع هذا المبدأ. حيث يقول إنه يجب على المخرج أن يكشف الوحدة الأساسية للدراما. وأن يحشد إيقاعها في عمله. ويجب عليه أن يكون أميناً. ومتواضعا، وناجحا، وحاصلا. والمخرج لا يتكرر أفكاره. ولكنه يكشفها. إن دوره أن يترجم الكاتب، أن يقرأ النص. وأن يحسن إبعاءاته. وأن يمتلكه. تماما كما أن الموسيقار يقرأ نوتة موسيقية ويعبها بمجرد النظرة الأولى^(١). ويحسنا أن نتوقف قليلا عند حدود قاعدة «الأمانة» كما يطرحها كويو، فهو يصح في كلماته عدة معايير لتحقيق القاعدة:

(أ) إن المخرج لا يتكرر أفكارا، ولكنه يكشفها

فالمخرج في الحقيقة صانع ثان بعد المؤلف. ويعوم بداهة أساسا عن المعطيات التي يقدمها له نص المؤلف. وعلى ذلك فإن الفصل الأول لانتشاراته يرجع إلى ما يوحى به نص من مشهيات لا يتكرر. وكويو يستلزم الابتكارات المخرج اكتشافات. لا يسب عنه صفة الابتكار والإبداع. ولكن ليؤكد الأصل للمؤلف. وهنا يتميز مخرج عن مخرج آخر في اكتشاف المعنى الموحى بالإبداع. وفي العثور على منطلق هذا الإبداع. ويشير كويو هنا إلى الموسيقى (عازفا أو مغن) كمنش جيد للإبداع. على أساس من نص أصيل هو نوتة موسيقية. وكما استمع لأكثر من عازف أو مغن يعزف أو يغنون نفس النص. وكما صنف للمواحد وربما الآخر! وعلى ذلك فإن استيعاب الفنان خطوط إبداعه من فنان آخر ليس حائلا دون الإبداع. وإن كان مجرد قاعدة الأمانة قبل الموضوع أو النص الموحى.

عندما استأديت توفيق الحكيم في إخراج «يا طالع» شعرة مسرح الحبيب في ١٩٦٤. وكان قد أدرجها في إطار مسرح اللامعقول. مستندا لما يكتبه الأعيان لشعبه التي استبنت منها المسرحية من «لامعقولات». أدركت للوهلة الأولى أن مسرحية الحكيم لا يمكن أن تدرج في إطار مسرح الميث الذي أهدته يوجين يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهم. وإن عبثة «يا طالع» الشعرة «مقصودة» عن بعض ملامح الأسطورة الشعبية التي ضمتها فكر الشخصية الرئيسية. وحققت من أن الحكيم لم يستطع أن يتخلص من أسلوبه في صياغة مسرحه لذلك فلهذا عاثت المصالح التي لدى ملكته في إخراج «هبة اللغة» لصمويل بيكيت في ١٩٦٢. وعادت إلى المدخل الواقعي الذي تشبه بين الحين والآخر ملامح التجريد أو الزمر. وفي حوار مع توفيق الحكيم - بعد أن شاهد العرض منقولا على شاشة تلفزيون - قال لي ما معناه: لقد أنت بإخراجك للمسرحية أني ما أزال توفيق الحكيم. وإن للمسرحية لا تنتمي لأسرة اللامعقول. هل كان من الممكن أن تعرض على

المسرحية إطاراً آخر؟ ! لم يكن هذا ممكناً ، لسبب طبيعي ، هو أنني اتخذت مادتي من النص ، والنص براء من العيشة . وستحدث في موضوع آخر من هذا البحث عن وحدة المنهج والأسلوب بين النص والعرص

(ب) إن دور المخرج أن يترجم الكاتب .

وحيث بنا هنا أن نقارن بين « الترجمة » و « التعيد » الذي ذكرناه قبلًا . إن التعيد يعني أن يتبع المخرج كلمات المؤلف ويطبقها تطبيقاً جافاً ، دون أن يعمل خياله وحسه الثقافي والاجتماعي والفني . إنه نوع من أنواع النقل الأعمى . ولست أعتقد أن مخرجاً موهوباً ومتقناً ودارساً يمكن أن يسمح لنفسه بأن يلتزم حدود التعيد . أما الترجمة التي يصيها كويو فشيء آخر ممكن أن يدرك أبعاده إذا أمعنا النظر في معنى الترجمة من لغة إلى أخرى ، وخاصة في الميدان الأدبي . إن مترجم المصنف الأدبي يستحيل عليه أن يلتزم النص اللفظي دون الرجوع إلى طبيعة اللغة ، لأصنية والاستعمالات المختلفة للألفاظ حسب أوضاعها في التراكيب المعوية المختلفة . إن مترجم النص الأدبي مطالب بتقديم معادل لغوي بصورة الإنسانية التي رسمها المؤلف الأصل ، وكذلك المخرج ^(١٢) فهو مطالب بتقديم معادل مسرحي للصورة الأدبية التي يصنعها المؤلف الأصل على الورق . غير أن المعادل المسرحي الذي يقدمه المخرج يختلف اختلافاً شاسعاً عن المعادل اللغوي الذي يقدمه المترجم . فالمترجم وسيلته اللغة فحسب ، أما المخرج فتتعدد لديه وسائل التعبير ^(١٣) .

(ج) على المخرج أن يقرأ النص ، وأن يحسن إيجاءاته ، وأن يمتلكه

وفرة المخرج للنص المسرحي تختلف اختلافاً جوهرياً عن قراءة نقارئ عادي . منها يكن هذا القارئ متقناً أو مهتماً بالشرح أو هاوياً . فقراءة المخرج قراءة دراسة وتفسير واستجلاء لعناصر الشعر المسرحي . وهذه العناصر كثيرة ، نذكر منها على سبيل المثال : الشعر الناتج من الصياغة المعوية للحوار ، شعراً كان أو نثراً ، والشعر الناتج من الأحداث ، وهو ما يمكن أن يطلق عليه البنية الدرامية . يقول كويو في تصوره لعمل المخرج في مرحلة الفراءات الأولى : « ... وبعد قراءة مدئية ، تبدأ الصفحات المبنية تبص بالحياة بين يديه . فهي لن تكون بعد رموزاً مخطوطة على الورق . إن المخرج يجمع معنى هذه الكلمات كما هائلاً من الإحساس الحيوي ، فتتحول إلى أصوات تطلق أو تكف عن الكلام بناء على أمره ، وإلى إشارات معبرة ، وإلى وجوه مضطربة . وتأتحد الأماكن ، والأزمان ، والألوان ، والأصوات ، في الانصاف مامة . لتتحول إلى عناصر محددة من المواقف والانفعالات ومن لأحداث ... » ^(١٤)

ومن المعايير المهمة التي يحرصها كويو على المخرج : أن يحسن إيجاءاته النص ، و أن يمتلكه ، وهناك المعياران يحرصان بالضرورة في المخرج قدراً غير محدود من الاختراع بالنص مصنوعاً وشكلاً . بل إن هذا الاختراع يجب أن يصل إلى مدارج « الحب » ، بكل المقاييس التي يمكن أن تقاس الحب . وما من غنان في الواقع لا يجب خليفته الفنية ابتلاء وانتهاء . ويكفي أن تشير هنا إلى أسطورة « بيجاليون » وما يمس به قلبه

من حب لثقاله . ولعل هذا الحب هو ما يعبر عنه كويو بكلمة « الخلق » . والحب الذي يصل درجة الخلق لا بد أن يؤاحي بين المؤلف والمخرج في حلقة النص .

ومع ذلك ، ومنها يحقق المخرج مع المؤلف من درجات المؤاخاة ، فإنها سيظلان دائماً مبدعين من نوعيتين مختلفتين ، لكل منهما وسائله ومن هنا تتأني المفارقات والتناقضات . وسنحاول هنا أن نحصر عناصر الاتفاق الإلزامية . وأن نستعرض بعض العناصر التي تثير التناقض بين المؤلفين مؤلف النص ومؤلف العرص ^(١٥) .

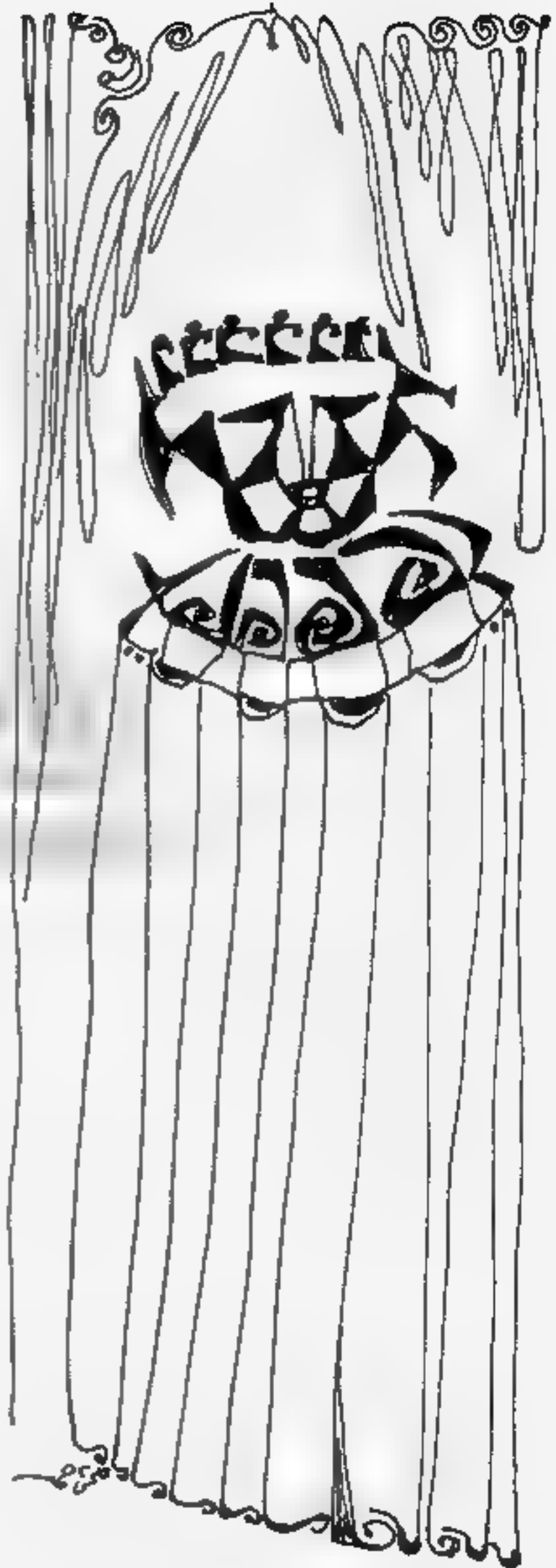
عناصر الاتفاق الإلزامية بين المؤلف والمخرج

(١) المضمون الفكري

من غير المتصور أن يبحث المخرج بفكر المؤلف ، ومن الصعب أن يختار مخرج نصاً لمؤلف دون إيمان بمحتواه الفكري ، أو - على الأقل - دون التسليم بهذا المحتوى . وهذا الالتزام بطرح قضية : إذا سلمنا بأن الكاتب معكر بالضرورة ، لأنه يختار كلماته عن التزام بمضمون الفكري . فهل يجب على المخرج أيضاً أن يكون معكراً ، وأن يلتزم باتجاه معين من الاتجاهات الفكرية ؟

وحيث إذا طرح هذه القضية للمناقشة . إني بعيد في الواقع موضوعاً سبق أن طرحناه على سبيل التقرير ، ولكن ها هو ذا يعرض للمناقشة مرة أخرى ، ذلك هو موضوع المخرج المفيد والمخرج المفسر . والواقع أنه إذا جاز أن يكون المخرج مجرد معبد - وقد استعدها من إطار بحثنا - فإنه يمكن أن يعي نفسه من قضية المعكر ، وأن يفقد نصوصاً تنتمي إلى منابع متناقضة من المعكر الاجتماعي أو الديني أو الاقتصادي ... الخ . ، وهو أمر يتناهى بشكل مطلق مع وظيفة المعاد ، ويدكرنا بالمثل الشعبي لدى أورثا إياه الاستمرار « الل يتجاوز أمني أقول له يا حامي » . وعلى ذلك فإن المخرج المعاد المبدع يجب أن يكون مفسراً ، وما كان لتفسير عملية فكرية بالضرورة ، فإنه لا بد أن يكون مفكراً . وكما أن الكتاب - معبد المسرح الإحرفي - يعنفون نظريات متناقضة ، تنتمي إلى الفكر الإنساني ، فلا بد أن يكون المخرجون أيضاً متشبهين بشكل أو بآخر بهذه التيارات الفكرية ، ولا بد أنهم عندما يجنارون نصوصاً لإخراجها يصممون في اعتبارهم اختيار المضمون الفكري هذه النصوص يجب ، ويلتزمون به ، فإذا لم يلتزموا بهذا المضمون فإن الأكرم لهم أن يتركوا النص ويبحثوا عن غيره . أو - على الأقل - أن يؤلفوا لأنفسهم . أما إذا أصروا على تجسيد النص - برغم تناقضهم الفكري مع محتواه - فإنهم صابرون إلى أحد مصيرين . إما أن يبرعوا النص من محتواه . وإما أن يناولوه بالتحريف ، وكلا الأمرين جرعة خيانة للأمانة ، وليس أسمى على نفس المؤلف من تحريف فكره .

على أن الالتزام بفكر النص لا يقتضي بالضرورة تسليم المخرج بفكر المؤلف أو التزامه به ، هناك دائماً محالات للاختلاف في الحريات وفي الوسائل . ومن باب الاختلاف حول الوسائل أو التفاصيل سأحكي عن خلاف حاد وصارح قام بين الدكتور يوسف إدريس وبيبي ، في التدريبات الأخيرة المسرحية « المحظنين » ^(١٦) في ١٩٦٩



كان عيد الله غيث يلعب دور «الأح» ، وكان سياق النص يقصى بأنه إذا بدأ تعيد خطته وهو يحطّب في الجماهير (وكانت هذه الخطوة تقصى بتعبير جديرى في سياسة الشركة ، وهذا التعبير يعبر عن أكر أعضاء

مجلس الإدارة) فإن الخطب المديّة للأح ، والمسجلة على شرائط ، تنطلق من مكبرات الصوت بحيث تغطي على صوته الخديء وتطمسه . وهنا تنزل من السويتا ستارة سوداء لتخجب الأح عن الأنظار إلى الأبد

كان العرض كاملا ومستقرا ، وكان المروض أن يفتح نجمه بعد أيام قليلة . بمعنى أني أنهيت عمل المخرج ، وأصبحت وظيفة التدريب الهائية إتاحة الفرصة للمصابين والقيى لمزيد من الحفظ والصبط . وم يكن يحظر بيال أن أجرى بالعرض تعديلا أي تعديل . غير أن القاعدة في العمل التي أن يكتشف الفنان بين آن وآخر محالا بسمة هنا ولمسة هناك ، سببا إلى مزيد من الجودة

وعندما أطلقت مكبرات الصوت تطمس الكلمة الجديدة للأح . واستعد عامل المناظر لإمداد الستار الأسود ، لمحت في ذهني فكرة جديدة . وفي ثوان أقررتها ، وإذا لي - تلقائيا - أصبح يوقف سير البروفة . وأقول لعبد الله غيث لن تنزل الستارة السوداء . ما أنت فمجرد إحساسك بأصوات مكبرات الصوت التي ستطلق لتشوش عليك ، انزل من على التبر وارفع صوتك حتى يطمى على أصوات للمكبرات ، واهبط إلى الصالة ، وشق صفوف الجماهير غصبتك . وإذا بصوت صائح كارعد يطلق من صفوف خلفية صالة لا هذا ليس فكر يوسف إدريس ، هذا فكر سعد أردش . أنا أريد به أن يموت ، ويجب أن يموت . كان صوت يوسف إدريس . وم أكن أعلم بوجوده في الصالة ، ولو علمت بعرضت عليه لفكرة ولا . وعلى أية حال فقد انتهت الأرملة بين وبين الصديق يوسف إدريس بعد أيام قلائل بسبب مصادرة المسرحية ليلة الافتتاح .

هذا مثال مما يمكن أن يجريه المخرج من تغييرات في ألية الفكرة للنص ، وإن كان التعبير الذي أشرت إليه في جريدة تعصبية . ولا يتعارض تعارضا جديرا مع الأساس الفكري للمسرحية من حيث هي فقد لا التزام الحكم بمسح فكري واحد ، ونجربه - أو نجربه - للمناهج الأخرى

(٢) الأسلوب .

عندما يختار الكاتب مسرحيته الأسلوب الواقعي ، أو التعبيري ، أو التجريبي ، أو الرمزي .. الخ . فإنه لا يختار ذلك الأسلوب اعتباطا إن الأسلوب هو الهوية الشرعية للمسرحية ، ويلبونها تفقد شخصيتها وتصبح شيئا آخر . نحن لا نصور مثلا إخراج مسرح تشيكوف خارج إطار الواقعية ، ولو حدث هذا لثوارى تشيكوف وفقدت نصوصه كل ما في سبها من دم ولحم .. وشعر^(١) . غير أننا قد نتفق على أن الواقعية ليست طريقا واحدا مفعلا ، وأن واقعية تشيكوف التي تتسم في أعماق شخصياته بمحاكاة عما كان يجب أن يكون ، وعن الأسباب الحقيقية التي أدت إلى استحالته وقوعه ، هي نوع فريد من الواقعية التي يسبحها شاعر . ومن هنا فإن من الممكن أن تزيد جرعة الشعر في عرض وأن تقل نسبيا في عرض آخر لنفس النص . ولكن مخرجنا ما نلن يجرؤ على مصادته بعير للمسح الواقعي ، وإلا فإنه يقع في خطيئة التحريف وانبعة التي

واندى يمتا في هذا المجال هو أن المخرج ملزم بأسوعية التي تدرج تحتها المسرحية - مهما كانت هذه الأسوعية بسيطة أو مركبة - وليس له الحق في تجاوز لاعتناء الذي احتفظه المؤلف المسرحية ، والذي لا يقتصر - بطبيعة الحال - على مجرد الية ، أو على مجرد نظير العناد ، وإنما يستلزم واضحا في سياق كلمات النص ، ومصانف الشخصيات ، والمخرج الاجتماعي الذي تلعب المسرحية فسكها يلزم حسب نوعية من يوعده المسرح - أو حسب من أحاسه

وتعمل جروح سر نوبول عن حدود هذا الأمر - كما نشرت صيد - هو الذي أدى إلى تقادم الأرملة وانتهت باسندته وهو ليس مجرد عاديا - بل رائد من رواد المسرح الحديث في أوروبا

بعض أوجه التناقض بين مؤلف النص ومؤلف العرض

بالرغم من الحديث عن التزامات المخرج بين المؤلف ، فإنه من العسير - بل قد يكون من المستحيل ، أن تتجلى إمكانية التطابق بين تصورات كل منهما ، فبعد بين المؤلف لنفسه أحلاما وهو يدع النص وبصوغ أحداثه وشخصياته ، ولقد يحلم المخرج شكل آخر لإبداعه - دون أن تعتبر المادة الرئيسية للإبداع (النص) ، ومن هنا فلابد من تحكم الثقة العلاقة بين المؤلف والمخرج - ولابد أن يؤمن كل منهما بحدود حقه والتزاماته قبل عمل الآخر ، وإذ كان قد تحدثنا حتى الآن عن حقوق المؤلف في مواجهة المخرج ، فإننا يجب أن نلقى نظرة على حقوق المخرج في مواجهة المؤلف ، ولعل طلب المخرج لهذه الحقوق هو الذي يشير إلى العادة بعض التناقضات .

قضية الثقة

تثير قضية الثقة بين المؤلف والمخرج كثيرا من الصعوبات ، ولقد أثر إحدى هذه الصعوبات عندما تحدثنا عن الموقف المعكرو الذي يقوم عليه النص ، ذلك أن الموقف المعكرو للإنسان ليس دائما من المواقف المعينة بشكل علمي وقاطع ، بل إنه قد تتطبه أحيانا كثير من المتغيرات ، كما كانت ميولاتها ، ومضلا عن ذلك فلقد يشهد المدعان في اعتناق مسيح فكري واحد ، ومع ذلك تختلف وسائلها إلى تحقيق غاية ومناهج التعبير ووسائله قد تشكل صعوبة من الصعوبات التي تبرز الثقة بين الكاتب والمخرج - فأيما ما كانت درجة تعاضد في الأسلوب - فليس من شك في أنها سيختلفان في مسيح التعبير عن نفس الأسلوب - بل إن المخرج قد يطلب على أمره رغم حسن النيات ، عندما يتعاون مع كاتب أو أكثر من لا يملكون القدرة على سلوك هذا المسح أو ذاك - ولست أعني بالقدرة هنا مجرد التحكم من وسائل التعبير لتحقيق المسح المطلوب فحسب ، فالقناع الدكي قابل للتطور والتحديث على الدوام - ولكن الأمر قد يصطدم بالاعتقادات والتقاليد التي مث الفان في طبعه وطبيعها إلى درجة الإيمان - وأذكر في هذا مجال أن محلا كبيرا رفض تبني جاء وجهته إلى أكثر من مرة بأن يوجه بعض العمل لصالة الجمهور - فلما أوضحت عليه توقف عن العمل وسألني : كيف تريد أن أوجه هذه الكلمات للصالة بينما هي في الواقع موجهة للشخصية التي يعكس ممثلها مخاني ؟ هنا فقط أدركت أن تناقضا جوهريا يقوم بين وبين الممثل الكبير ، وأن التناقض ناشئ من إيمان الكامل بمحققه - بطبيعة -

يبدأ إليها الشاعر المسرحي ليست شكلا من الأشكال يمكن أن يتبدل حسب مزاج المخرج - ولست أعني باللمح هنا مجرد الصياغة اللغوية ، ولكن أعني باللغة أيضا كل العناصر التي يوظفها الشاعر ، توصلنا إلى صيغته لدراميه ، نحن نلاحظ مثلا أن المسرح الكلاسيكي يصمم أنماطا كثيرة من الكلاسيكية ، ويمكن أن نلاحظ الفرق بين خصوص الكلاسيكية القديمة في المسرحين الإغريق والرومان وبين خصوص الكلاسيكية الحديثة في عصر النهضة - لكل منها صيغته - ولكل منها مهبه - رغم انتهائها إلى مذهب واحد - والسؤال الذي يمكن طرحه هنا ، هل هناك وصمة ثابتة لعرض هذه المذاهب وعبرها على مدى الزمان ؟ لا بطبيعة الحال ، فالمذاهب أعمار واسعة كما أشرت عند الحديث عن واقعية تشيكوف ، والعال ابن عصره ، وابن يمينه ، ولا شك أن المخرجين والممثلين والموسيقين والتشكيليين يطورون فنونهم بحسب تطور الزمان ، وتقدم العلوم - وتواتر الاكتشافات - وعلى سبيل المثال فإن يقع احبة الاجتماعية بتعبير تنعير الزمان والمكان ، ومن المستحيل ألا يطبع المخرج عرصه المسرحي بإيقاع زمانه واهتمته .

فخرج إذن يسعى إلى ابتكار المعادل المسرحي لفردات لغة الكاتبين - ومنها احتضنت هذه المعادلات المسرحية عند المخرجين - فإنها لابد أن تتفق في شيء واحد وأساسى : أسلوب الكاتب ، فكل نص يحمل أسلوبه - ولكن لما كان من العسير أن يحكم أسلوب الكاتب في كل تأثيرات لأساليب أخرى عملا فنيا مركبا كالنص المسرحي ، فإن المخرج قد يعتمد أحيانا بعض السمات الأسلوبية الفرعية في النص ليتخذها أسلوبا رئيسيا ، كوشاينج الرمزية في مسرح إيسن ، أو كوشاينج الواقعية في تراجيديا يورييدر . وفي كل الأحوال فإنه من المفيد أن نشير إلى أن السمات والمعايير التي تحكم الفن لا تصل إلى مستوى القواعد الحامدة التي تحكم العلوم والرياضيات . ومن هنا فإن الفصل الحقيقي في هذا المجال هو الحس المزهف عند الفنان . وكلما كان الفنان مثقفا وناصجا قرب إحساسه الفني من الموضوعية ، واشتد هي الدائبة

(٣) نوع المسرحية أو جسمها .

لتقسيمات المسرحية كثيرة ، وهي تزداد وتعدد كلما تطور المجتمع حصاريا ، لتعكس تحولاته النفسية والاجتماعية والفلسفية . ولقد بدأ المسرح ينقسم واحد رئيسي إلى تراجيديا وكوميديا - ولكن كلا من هذين القسمين أخذ يشطر إلى اتجاهات ، بل إننا نحيل اليوم - ومنذ بدايات القرن العشرين - إلى التسليم بعدم وجود التراجيديا النقية أو الكوميديا النقية ، فلم يعد الأمر مقصورا على إضافة نوعية ثالثة هي ليرجيكوميديا أو الكوميديا تراجيديا - بل إن كل نوعية من النوعتين لتعديتتين قد حظت ها وروعا متعددة - وورد الأمر تعقيدا دحرج موسيقى والعناء إلى المسرح - فأصبح هناك «مسرح عالى» و«تقسيمات عدة» ثم دحرج ارتقص أشكاله المختلفة ، بالإضافة إلى مقومات أخرى تكون نوعية جديدة باسم «المسرح الاستراضي» إلى أي من هذه النوعيات مثلا يمكن أن نسب مسرح لوريكا ؟ هل هو من التراجيديا - أم من المسرح العالى ، أم هو من نوع المأساة الحديثة التي تقوم على أعالي الشعب وتولد منها ؟

المخرج والجمهور

فلما إن المؤلف يكتب مسرحته ويشرها في كتاب للقرئى . وانما يرى
يشترى الكتاب بقره . ونس في بيده مرمياً يستكره منه . ولا يوم
عده إذا أعاده إلى مكانه في رف مكتبة بعد قره صفحة أو بضع
صفحات

والعرض المسرحي شيء حر . به يفرح على المخرج برحات بعد
كثيراً من الترامات يكتب في موجهه لقرئاً . ذلك أن مخرج خاص
جمهوره أشهره الإغلاء ويدعاه إلى شاك لله كره . وقد يكون
اشترى تذكرته حد في الكتاب أو في الممثل أو في مخرج . ويعده
بالجاء المسرح . وقد يكون اشترى تذكرته بعد لأنه يريد أن يقص
بعض وقته في المسرح . بحث عن استعة خراطة - متعة بقصص . وفي هذه
الحالة فلا بد - لكي نرى في مقعده حتى نهاية العرض - أن يكون
مستمتعاً . والعرض المسرحي في الحقيقة من من صور «الفرحة» .
والفرحة لانه بدون استعة ما يجب أن يصح المخرج في حفته قصبة
المشويات العلمية والمزاجية بين صفوف الجمهور . وإن جمهوره ليس
قارناً فقط . وليس مستمتع فقط . ولكنه مشاهد أيضاً . وبمشاهدة
أعداده المتعة هو يرب ومعاييرها التي قد تختلف كثيراً أو قليلاً عن
تصورات الكاتب وهو يكتب . بحث يحدث ما عن التدرجات من
أجل اجتذاب الجمهور . عائدات مبدأ مروض عبد القدر لدى
يحتزم نفسه وتعمم فته ويحرم جمهوره أيضاً . ولكن يحدث عن متعة
والحادية . والمتعة والحادية تمكن أن يتحققا من خلال الإبداعات
الشاعرية للمخرج والممثل والتشكيل والموسيقى . الخ وهذه
الإبداعات يمكن أن تتجاوز الحدود التي تصورها المؤلف نفسه . كما
يمكن أيضاً أن تضطر المخرج إلى شيء من التبدل والتحويل في صيغة
النص الأدبي . بما لا يتعارض مع جوهره . وفي هذا المجال فإن المخرجين
يتجهون طرائق عدة يتجاوز بعضها حدود الأمانة قبل نص . ويبقى
بعضها الآخر في حدود هذه القاعدة . فيما نجد أن مخرج كقسططين
استانسلافسكى يحاول أن يحقق الحياة للنص بتجسيد حياة الدخيلة
للشخصيات وعلاقاتها . وأن مخرجاً آخر كجبال كويو بهم بالتشريع
اللغوي للنص على خشبة مجردة أو عارية . نجد مخرجاً كاستودن أنرو
يتلمس جذب الجماهير في لغة السحر والشعر . وهو يستمتع هذه استعة من
روح النص . دون اهتمام بمخرجه . أما المخرجون المعتدلون فيكتفون
بإعادة ترتيب النص . حسب استعة دامية متعة بتصوراتها للعرض .
حتى لو اقتضى هذا الترتيب تقديم بعض المشاهد أو تأخيرها أو حذف
بعض الفقرات

لعنة الشهرة

إذا كان العرض والنص وجهين عملة واحدة . فإن لكل من
الوجهين مبدعاً . بل إن كثيراً من المبدعين يشتركون في تحديد العرض
ولا شك أن كلا المبدعين يهر إلى الحصول على إعجاب الجماهير .
إيهم - في داخلهم . يشكون مجموعة مياق : وهو ما يجب أن نحسن
المخرج الذكي استغلاله ليقدم إلى الجماهير خيراً مما عند هذه المجموعة غير

ومن إيدي الكامل عنطى «المسرح مسرحاً» . وكان مجرد إدراكي
لذلك كافياً للكف عن المحاولة . لأن الإصرار سيقضي بالضرورة فتح
معدته عمية بين مكانها ولا زمانها جلسة التدريب . وفي مرة أخرى
كان العمل مهدداً بالتوقف لأن ممثلاً كبيراً رفض رفضاً قاطعاً تمثيل
شخصية إله من آفة الإغريق لأسباب تتصل بالعصدة الدبية للممثل .
وكان لابد لإقناعه من جلسة طويلة جارية

إن المخرج يتعامل مع أعداد من المواهب البشرية - فنانين كانوا أو
فنيين - وهو يحاول جاهداً أن يوجه مهاراتهم نحو المخرى التعبيرية الذي
حدده هو مسبقاً . وليست هذه المهارات مجرد تقيات مجردة . ولكنها
تقيات توجهها الإرادة الفردية للفنان . ويهدى إحساسه ووجدانه
ودكاؤه . وقد تدخل في توجيهها أسباباً شهوة الفان إلى الاستيلاء على
إعجاب الجماهير . مما كان الفن . في أحد العروض التي بد لنا في
إعدادها جهداً شاقاً . ثم أحياناها . في المسرح القومي في السنوات .
ظلت طلبة التدريبات أوجه بمحنة كبيرة بعيداً عن المنهج المبلودرامى .
وكنتم أعلم منها الشديد إلى هذا المنهج . وكنتم أعلم أيضاً أن الشخصية
التي تؤدها يمكن أن تقود إلى فقة المبلودراما . واتفقنا . وانترمت صهي
في التدريبات الأخيرة . وفي ليلة الافتتاح . وكنتم أعلم بانكوانيس .
أدريت الوجه الآخر . الوجه المبلودرامى المصروف . وصحت الصالة
بالتمصيق حتى كلت أيديها . وكانت هي تعرف ذلك . وكنتم أيضاً
أعرف وعاتيق . فقلت لي . «داعم سعاد» . كل المسرح قبل
ما باكلك ... ! لقد فصلت المثلثة الكبيرة - عن وعي كامل -
تصديق الجمهور . على الالتزام بتوجيهات المخرج . وهي توجيهات تعطي
في النهاية التزاماً بالأمانة قبل النص ومؤلفه . ولم تكن المثلثة الكبيرة
عاجرة عن التزام الوجه الآخر . وكان ما نسميه عادة بالأداء العقلاني .

المخرج والاقتصاد

يقار إن المخرج سيد العرض . بمعنى أنه المائد الأعلى والمرجع في كل
صعوبة وكيرة . بدءاً من التخطيط . وإلى نهاية التجهيد . ولكن هذه
السيادة محدودة في الواقع كثير من العوامل . نعدنا عن أحدنا عندما أترنا
موضوع مواهب بشرية كبدية رئيسية للإبداع . ويمكن أن تار هذا
العدد محدودية نقده على اختيار هذه المواهب . ويوجه خاص بد
كأن يحكم حد لاختيار مبدأ العرض والمطلب . ويصرح مبدأ العرض
ولطلب عامل الاقتصاد في إعداد العرض المسرحي . وإذا كان المخرج
معاصر قد أصبح في أوروبا صاحب التفرير وصاحب الرأي في تحديد
ميراثية العرض . فإن حريته مع ذلك تصل مقيدة بكثير من العوامل .
بأن في مقدمتها بقدرة المذبة لمؤسسة النجاح . ولما كانت ميراثية العرض
تتحكم في اختيار الخانات البشرية وغير البشرية . فإنها مستحكم
بضرورة في طموحات مخرج والمؤلف على السواء . وعلى ميل المثال
فإن من المؤكد أن بعض حامة معينة للديكور أو للأزياء لعلاء سعرها قد
يؤدى بالمخرج - إذا قل التبدل الرخيص - إلى تارل نخل مخططة
للإخراج . ودون شك فإن الرضا بمثل ضعيف . أو مصمم ضعيف .
نفس السبب . سيؤدى إلى خلل أكثر خطورة

من واحد، من هؤلاء المبدعين قد يشتغل على الساق فتسوقه غريزة حب الظهور، أو شهوة الشهرة، إلى أن يستبد وحده بثمرات العرض - إذا كان ناجحا - فيسبب لعمه فصل إجماعه. ولقد يلعب القدر مثل هذا الدور. إذا لم يلعبه الفنان نفسه، فيقول إنه لولا «فلان» لسقط العرض، وعلى العكس من ذلك فإن هناك ما قد يتصل من مسؤولية عرض - يد كان فاشلا - فتقع مسئولية فشله على غيره من الفنانين المشاركين. والحق أن الكاتب هو آخر من يملك توجيه هذا الأمر، فقد سبقت مهمته بمحرد الانتهاء من صياغة النص الأدبي، أو قد يكون بسبب من الأسباب عابث. إذا كان نجحيا أو من سكان العالم الآخر. وعلى هذا فإن سباق الشهرة يصح في الغالب مقصورا على المخرج والممثل والمصمم.

ويجب مباح الشهرة دورا مهما في تجسيد التناقض بين النص والعرض. ولقد يصل هذا التناقض أحيانا إلى تعجير حلقات فيه أو فكرية كان من الممكن ألا تظهر إذا لقي العرض مصيرا مختلفا. ولقد حدث لي مثل هذا اختلاف مع أحد كبار الكتاب المصريين بعد حوالي شهرين من العرض الناجح، ومن الفصل المصنف بيننا. ولقد كان السبب مباشر لسبوك المؤلف، الذي قلب ظهر الحن - كما يقولون - على المخرج والإخراج. إصرار القدر المكتوب وغير المكتوب على أن الإخراج أنقذ النص.

الأمل في التكامل

نحدثنا عن نقاط اللقاء الإلزامي الكامل بين المؤلف والمخرج، رغم حرصنا بعض ظروف الاختلاف أو التناقض. ويبقى أن نقرر أن خير لأمر في هذا المجال هو أن يتحقق التكامل بين المبدعين والحقيقة أن هذا ممكن. بل إنه يقع تحت في المحطات الأولى للقاء. ولكن التكامل قد يبقى في حدود النظري برغم حسن النيات، لسبب أساسي ومشروع سبق أن عرضنا له عرضا سريعا، هو اختلاف لغة التعبير عند الكاتب عنها عند المخرج.

المؤلف المخرج والمخرج المؤلف العرض

يمرح الناقد الإيطالي الكبير سلفيو داميكو إذ يشبه العلاقة بين الكاتب المسرحي والمخرج المعاصر بالعلاقة بين الإنسان والحصان الذي لحا إليه ليخلصه من العرال فاشترط عليه أن يضع له اللجام ويركبه. والواقع أن هذه المزجة توسع الفجوة بين المؤلف والمخرج، إذ تشبه الأول بالحصان الذي يجع الثأر في ترويضه، ثم لا يتفاد من الغزال، والغزال هنا هو الممثل النجم الذي كان قد استند لنفسه بكل السطوة في العرض المسرحي.

لقد بدأ المؤلف المسرحي مخرجا نفسه كما قدمنا، ولكن الزمن يتطور، والمهنة المسرحية تتطور، ومفهوم المسرح يتطور بحسب نظريته كمؤسسة ثقافية. كان المسرح عند الكلاسيكيين تظهرا للنص عن طريق بتعاش الشفقة في نفس الإنسان من مصيره المحتوم في مواجهة القدر، ولذلك كانت الكلمة هي المرجع والشكل والمحتوى، وما كان العرض يتطلب أكثر من مجموعة للممثلين والمشددين القادرين على ضبط المعاني

التي أودعها الشاعر كليانه. وعندما نشغل الطيفيون ثورتهم في فرنسا وأوربا ليحالفوا سليات الرومانتيكية كان لابد أن تتمم خارقة المهنة المسرحية بشكل كامل، فلم يعد العرض المسرحي تجسيدا للصراع بين الإنسان وقدره القيرنيق أو الليتاهيزيق، بل أصبح دراسة للإنسان في بيئته الإنسانية. اجتماعيا واقتصاديا ومباسبيا. ولقد توتت على عرض عصره اليته في الدفاع المسرحي أن تتعدد مشاكل تجسيد هذا الصراع من خلال محضات مختلفة ثم عاش الإنسان عصر لتخصص. والتخصص الدقيق، فأصبح من المسجل أن يفرّد شخص واحد بأبداع الصورة المسرحية، حتى ولو كان المؤلف. المبدع لأصلي لكلمة

من هنا اكتفى المؤلف - مختارا - بأبداع الكلمة، ومن هنا كان لابد من توزيع الاختصاص في شئون العرض المسرحي بين عدد كبير من المبدعين، وكان لابد بالضرورة أن يتولى قيادة هذه الإبداعات المركبة شخص واحد، يخطط، ويوجه، ويراقب، ترصلا إلى وحدة فكرية فنية والمخرج - تلك الطاقة الإبداعية المتعددة المعارف - يلجأ في سبيل ذلك إلى بدات مختلفة. وتعد الكلمة فرع واحد من هذه البدات وإذا كان أداء الممثل أو الفنان التعبيري بوجه عام هو المعادل المسرحي لكلمة المؤلف المطبوعة وحسدة بالإشارة وبالحركة، فإن على المخرج أن يوظف القرون الأخرى للحصول على معادلات مسرحية لبدات أخرى. كالتشكيل والموسيقى والإضاءة، الخ، وعليه أيضا أن يؤخذ كل هذه المعادلات في تركيبة شاعرية هي العرض المسرحي

ونادرا ما يمتلك الكاتب المسرحي في عصره - عصر لتخصص الدقيق - القدرة على التعامل النضج مع كل هذه الوسائل التعبيرية، بذلك فإنه يترك هذه المهمة للمخرج، مقدرا ما في هذا من مخاطر وتعمل تتقاع هذه المخاطر هو الذي حدا بعدد من كبار كتاب المسرح المصريين أن يملوا في أواسط الشبكات أنهم سيخرجون مسرحياتهم بأنفسهم، ولكن الأمر قد توقف عند حد الإعلان من حسن الحظ، وإلا لكان المخرجون المصريون قد تركوا الإخراج وتحولوا إلى التأليف

● هوامش

- (1) من المسلم به أن العرض في هذه الحالة سيكون خطو من جانب أساسي من الإبداع، وهو إبداع المخرج في عمله الذي توجيهاته هي دعوة الفنانين والممثلين المشاركين في العرض.
- (2) من ذلك هناك كوبر بعنوان الإخراج La mise en Scène في الإنسكلوبيديا الفرنسية (1935). موصفة الإخبارية في كتاب المخرجون في خلال حساب الإخراج - روف كوبر وجيبو كرتش - لندن 1966. وهذا رد حساب هام من هذه الدراسة في كتاب «الصح في مسرح المعاصر» - عام المراجعة - العدد 19 - أكتوبر 1979.
- (3) ترجع السبق.
- (4) ليس هناك أي تعارض بين الدراسات المخرج قبل نص المؤلف وبين اعتباره مؤلفا للعرض إذا سلمنا بأن العرض خطبة فنية تختلف تماما عن النص. على الرغم من أنها تتحد منه عناصر حيادية. والأمر شبه ما يكون بالأمر ووبدها الذي يشهد شخصيته المستقلة كما هو أنه كمال تقدم به المسرح.
- (5) نشرت في مجلة المسرح، العدد 62، مايو 1969. وقد صدر قرار سياسي بحظر العرض لئلا الاحتجاج مسرح الحكم.
- (6) المخرج من أصول في العام نظامي مسرحية، مكث، وسكس في إطار مفهومي فادى ذلك إلى تومة سبب مستفاته من المسرح القومي البريطاني.

خالد النص ... وصاحب العرض

□ نعمان عاشور

قد يدور حول مشكلة الخلاف بين المؤلف والمخرج من المشاكل التي يمكن تسميتها بمشاكل الحداثة في مسار المسرح ونظيره ولكنها في الحقيقة وبالسبب مسرحنا المصري العربي تعتبر من المشكلات الرئيسية ذات الأبعاد العنيفة التي ارتبطت ولا تزال ترتبط بتطورات نشاطنا المسرحي . وبخاصة في السنوات الأخيرة التي تواجه فيها حركتنا المسرحية - ونعرض - للكثير من المهالك ، ولا أقلها مهالك المخرجين في مراعاتهم القاصصة . عن أهم حسب ما يظنون على أنفسهم ، أصحاب العرض المسرحي .

لظاهرة الدرامية في أدبنا المعاصر ، ذلك أن أدبنا على مدى تاريخه العبد . والقريب ، افتقر طويلاً إلى التعبير الدرامي . ولم يظهر هذا التعبير إلا متأخراً . وفي فترات سابقة متقطعة . إن لم يعرف التأليف المسرحي إلا بعد أن استكنا معرفتنا ناقصة لقصيرة . ثم نترجم . ثم نأخذ بالرواية الطويلة ، نأخذكم عن الشعر قوام أدبنا العربي من مشاء ودعكم من مراعاة ما يحتويه التراث العربي الزاخر من مقومات ، أو مكونات درامية ، في أفانيسه ، وسيرد ، وملاحمه ، وأساطيره ، وأبطاله الخ الخ . فكيف لا تشكل أكثر من مادة خام . نكده المسرحية . أما الكتابة المسرحية فقد ظهرت عندما كنا نستعير عن صورة متقطعة غير متكاملة . ولم تأخذ وضعها الصحيح على مدى أحده القصة القصيرة في الثلاثيات . وما قبلها . ونحن نروي الطويلة في الأربعينيات ، وما بعدها . إلا على بداية الخمسينيات . والفضل الأكبر لتوفيق الحكيم وشوقي وعزير بأفظة ومحمود تيمور وبالكثير . ومن قبلهم فرح أنطون ومحمد تيمور إبان العشرينات . . إنهم أقلوا عن الكتابة المسرحية . واستطاع توفيق الحكيم برصيده الضخم أن يدخل إلى أدبنا العربي ، الكتابة المسرحية . وأن يضعها في كتاب . جبا إلى جنب ، مع القصة والرواية ودواوين الشعر . وكانت هذه الخطوة بمثابة الخطوة الأولى . لإدخال الكتابة المسرحية بين أنواع الأدب المعروفة

وأحب من البداية ألا يفهم من كلامي أنني أحاول الانتقاص من أهمية المخرج ، كمصنوع جوهري ، من عناصر وجود المسرح في أي بيئة ، شأنه في ذلك شأن المؤلف والممثل والجمهور ، وهي العناصر التي تقوم عليها العملية المسرحية ، والتي بنمها الاحراج كمصنوع رابع في الفريق لأن المسرح بطبيعته عمل جماعي . . ولا يفهم أيضاً أنني أتعامل على أحد من المخرجين الذين قاموا بإخراج مسرحياتي ، بل على العكس ، فإني قد أكون أكثر أصحاب النصوص حماسة بالمخرجين ، وأشدهم إيماناً بطور المخرج في المسرح ، لأنني أعتقد أنه دور خلاق يتجاوز حدود تقديم العرض ، أو تفسير النص ، إلى المشاركة اللاصقة مع المؤلف ، في رؤياه لإبداعية . وإذا كنت قد طابقت منذ عدة سنوات بإخراج مسرحياتي بنفسى . فم يكن ذلك إلا نتيجة لما أحدث به منذ البداية . وهو حراسة رؤية الدرامية التي تعرضها مسرحياتي . بعد أن بدأت تخور على الحركة المسرحية مرع . ومحاولات الاستهانة بالنصوص . من جانب العديد من المخرجين ، نتيجة لخصوب حركة التأليف . ونتيجة لما عايناه من معاشهم لدرسية في الخارج . وقد حشدت مذكرتهم . بما يحتاج المسرح لأوربي . من تدارب . واتجاهات . ومحليات . هي أبعد ما يكون عن حقيقة أوضاع مسرح . وتطورات نمائه . كمسرح بدأ فيه التأليف متأخر . ولعبرت قسبة خاطفة

معالم الصورة

لكن هذه الخطوة محكم ظروفها . وتاريخها . وصيغتها الأدبية الصرفة . كانت خطوة ناقصة . لأنهم قدموا للمسرح بصورة مكتوبة ،

وخلص أن أقدم صورة عامة . لأوضاع مسرحنا وبعض معالم تاريخه . محاولة استكشاف دور المخرج فيه . ولكي قبل ذلك : أهد

بداياتنا المسرحية

لم تأت معرفتنا بالمسرح إحد عن طريق محاولات الأخذ بالعنوان الأدبية المستحدثة في أوروبا ، مع منتصف القرن الماضي ، حين ظهر مارون النقاش في أرض الشام ، فباصت الحركة المسرحية ، وأمرحت في أرض الشام وبيروت . وقامت على أساس الأخذ من المسرح الأوروبي ، بالترجمة والتعريب والاقتباس وتعديم العروض للمشاهدين . وكانت كلها محاولات بدائية لم يسلم بها الجمهور طويلاً خاصة في جانبها الجاد . واضطر مارون النقاش أن يحول « طارطوف » التي ترجمها عن مولير إلى اللغة العربية الفصحى ، إلى اللغة التي يتحاطب بها المشاهدون . بل وأكثر من ذلك ، إنه لم يستطع الاستمرار في متابعة عرضها ببيروت ، إلا بعد أن أدخل عليها بعض الموسيقى والأغاني والفكاهات اللغوية الصاحكة . وكان هو الذي أخرجها بنفسه ، لأنه لم يكن هناك وجود ولا لزوم في تلك الأيام للمسرح . لكن المسرح لم يمت في الشام طويلاً ، وسرعان ما قص عليه تسلط الأتراك كبذمه علة ، بالدين والتقاليد ، فحبت الشعة في موقفها . لكنها عبت لتعود وتوقد مسرحية خاطفة في مصر ، على عهد الخديوي إسماعيل حين شرع يحقق مزاجه من جعل مصر قطعة من أوروبا ، وقام بتشجيع النقل إلى حد بناء الأوبرا . فظهر يعقوب صريع بمسرحه ، فكان يقدم الاسكتشات البدائية اهلية ، المفتحة في عمومها ، والمأخوذة من الفارص الفرنسي ، والمسرح الإيطالي المرتحل ، وعرضات المسرح الإنجليزي . وبصيف إليها ما يحدم دعوى السبسية وكان يقدمها باللغة العامية ، المطعمة بالموسيقى والماء أيضاً ، كمعرض صالحة لأن يفضلها الجمهور

أعنيا غير قابل للتشيل ، أو العرض المباشر على الجمهور . ولم تستكمل هذه الخطوة إلا بعد قيام ما اصطلاحنا على تسميته مسرح السنيات ، وهو مسرح قام على تأليف النصوص المسرحية ، ذات القيمة الأدبية ، والقوام الفكري ، والفني ، المستمد من تجربتهم السابقة ، والذي استوى ما كان ينقص هذه التجربة ، من قابلية النص المكتوب للعرض المباشر . على الجمهور ، بصرف النظر عن تصميمه في كتاب . وتلك ، كانت أهمية وقيمة وداعية مسرح السنيات ، كترويج حتمي ، لما ظل يعابه للمسرح منذ بداية ظهوره في البيئة العربية .

المحاولات الأولى

كانت أهم ظاهرة تنقص تطور الأدب العربي المعاصر في كل ميثاق العربية بدون استثناء . هي الحاجة الماسة إلى التعبير الدرامي وهي ذلك منذ بداية الأمر رفاعة الطهطاوي ، إيان قامت بباريس وحيداً ودعا إلى الأخذ به .

وانتهت دهرته إلى محاولة إدخال الأدب المسرحي على يد أحد تلاميذه البارعين ، وهو عثمان جلال حيا جاء في نهاية القرن التاسع وبداية العشرين ، ليترجم ، ويقدم أعمال مولير ، ويضمنها داخل كتاب أو كتب . أما فيما عدا الطهطاوي ، من الذين ارتادوا البيئة الأوروبية من كبار مثقفيها ، فاسم أمين وطلح السيد وحقق طه حسين معه ، فإن المسرح أو على الأصح الأدب الدرامي . لم يلمت أنظارهم جميعاً مع أن لأدب الأوربي وبالثقافة الإغريقية التي ارتد إليها طلح السيد ، في ترجماته لأرسطو ، وطه حسين في دعواته للرجوع إلى الأصول الإغريقية . يظل فيها الأدب الدرامي المسرحي ، في أحيان كثيرة على الشعر والقصة . ووصل الحد إلى أن طه حسين حين أخذ يترجم أوديب لسولوكليس « أوديب ملكا » ، اختار لتعريبها ووصفها بـ « قصة تمثيلية » ، متناسياً توصيتها الخاصة ، كإنتاج درامي خالص ، يختلف تماماً ، عن القصة . وقد تسلسل منه الإنتاج المسرحي لكافة أدباء فرنسا ، الذين عرفهم ، ودرسهم بدءاً من راسين ومولير وحتى فولثير وانتهاء بكافة كتاب المسرح الفرنسي ، الذين عاصرهم في بعته بل إن شكسبير نفسه ، كان يؤخذ على أنه كاتب قصص ، أو كاتب قصص تمثيلية ، وذلك عند كافة المبعوثين ، أو الذين درسوا الأدب الإنجليزي من اسبقين ، فقد كان اهتمامهم بالشعراء والروائيين والقصصيين أكثر من اهتمامهم بإسب وبناردشو أو حتى اسكار وايلد .

من أجل ذلك جاءت معرفتنا بالمسرح ، كنص أدبي مكتوب ، يتساوى مع الرواية والقصة والتراجيح والشعر . معرفة متأخرة ، ولم تأخذ طريقها إلى الأدب عندنا إلا في السنوات القليلة الماضية باستثناء ترجمات خليل مطران لشكسبير ، أو غيرها من المترجمات المطبوعة . وعندما نتنا شهد من جانب المثقلين بالأدب والابداع الأدبي في أغلب ألوانه ، بمحاولات عديدة ، وسريعة وجارفة ، في الاتجاه بإبداعهم الأدبي نحو المسرح . ولم يعد غريباً ، مرحلة فاعرى أن تصجر في البيئات العربية على التلاحق هورات ، من الشاط للمسرحي تحتدب إليها الأدباء في كل بيئة

وعلى قدر ما قبل صرع بالمقاومة سياسياً ، فقد هوجم مسرحه ، لأنه يقدم باللغة العامية . مما اضطره إلى كتابة مسرحية يهاجم فيها استعمال اللغة العربية الفصحى في الكوميديا إطلاقاً . وكان أبرز ما في مسرحيات صرع أنه كان يخرجها بنفسه . وبعد أقل من ثلاثة أعوام ، أعلق صرع مسرحه ، وبقي خارج مصر ، لأنه كان يتعرض فيه لتصرفات الخديوي ، ويحمل الكثير من الآراء السياسية المتحررة . وقبل بداية الثورة العربية ارتحلت إلى الإسكندرية مول المسرح الشامي ، الذي كان قد أنشأ مارون النقاش . وجاء ابن أخيه سليم النقاش ، وفي صحبته أديب إسحاق ، وحاولوا تقديم مسرح مترجم ، هن راسين وجرير ، من الكتاب الكلاسيكيين وباللغة العربية الفصحى . وكان سليم النقاش يمثل المسرحيات ويخرجها أيضاً بنفسه . وسرعان ما لحق مسرحها الوار ، وأعلق أبوابه . وانضم كلاهما إلى الحركة السياسية التي تمحست عها الثورة العربية ، بوصفها من كتابا السياسيين . وانتقط منها الخط عد لغة النديم ، محاول تأليف وعرض مسرحيات وطنية ، بأسلوبه الخطافي السياسي . ولكن نشاطه لم يستمر . لقام الثورة وانسلاخ في صفوف دعاها . وكان الندم يص هو الذي يرحج مسرحياته بنفسه . ولما وقع الاحتلال البريطاني مصر ، بدأت مع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحديده . حركة مسرحية واسعة تطلتها حاجة الأرستقراطية الحديثة الناشئة في كنف الاحتلال ، حيا إلى حبس ، مع سجلات التطريب والعناء التي قادها عبد الحامولي ، والمنظ ، ومحمد عثمان



وأحمد دامي ، وإبراهيم المصري ، والعديد من أصحاب الميول الأدبية ، الذين بدأوا يتجهون إلى المسرح إلى جانب أصحاب الفرق أنفسهم يوسف وهبى والثالثى : الرخاوى ، وديع حيرى ، ثم العديد من المفكرين والمعلمين والمترجمين . ولقدرة وجود المخرجين تابعوا كاسابق ، إخراج مسرحياتهم لفرقهم ، فبدأ عدا ما كان يخرج من آن لآخر المخرج المتخصص عزيز عبد للكثير من الحفلات الفنية . وكذلك زكى طليبات في بداية ظهوره

بواكير التأليف المسرحى

مع إقبال الثلاثينيات من القرن ، بدأت هذه الفرق تحل وتتمت أمام زحف الأزمة الاقتصادية العالمية ، وحدة الصراع السياسى ومثلت معظم المحاولات لمعاودة تكوينها من جديد . ولم تصمد منها إلا فرقة الرخاوى ، التى تابعت نشاطها فى محاولات متصلة من جانب ديع حيرى والرخاوى ، لتتطور بمسرحها موضوعياً ، والإقبال على معالجة بعض المشاكل الاجتماعية فى سياق ما يقدمونه من مقبسات . على أن الظاهرة اللافتة هنا ، فى تلك الفترة ، أن الدولة ذاتها لم تتدخل سلباً عن المسرح ، بل بدأت تنهت به ، وفى ظل أعتى الحكومات رجعية وهى حكومة صدق عام ١٩٣٢ ثم بناء أكثر من عشر دور مسرحية حكومية ، بواسطة البلديات ، فى عواصم المديريات : المصورة وأسيوط وأدمبور وحق الأسكندرية .. حدثى المخرج المرحوم فتوح شامى من عودته من فرنسا بعد انتهاء دراسته بب كمخرج . أنه التفت بصدقى باش على ظهر الباقرة العائدة بها من مرسيليا . ووجهه حريف عن عاده إحياء للمسرح وأبدى استياءه لاختفاء النشاط المسرحى . وأطعته على مشروعه لبناء مسارح البلديات فى الأقاليم كذلك حاول زكى طليبات بجهوده فى وررة المعارف أياها . أن يبعث الشد فى الفرق الفنية المدرسية . وهنا يحق لنا أن نسجل برغم اعدام النشاط المسرحى تقريبا ، فى أعقاب الثلاثينات ، بداية انظر إلى المسرح من جانب الدولة ، بوصفه معلماً من المعالم القومية لبناء . وقد بدأ هذا واضحا مما عطلت إليه الدولة مع بداية عام ١٩٣٥ ، وفى ظل حكومة الوفد ، فى بداية إنشاء ماسمى بالفرقة القومية ، اتى عهد برئاستها إلى الشاعر خليل مطران ، وبالإشراف المسمى عليها للمخرج زكى طليبات ، ومنه فتوح شامى . واتخذت مقراً لها دار الأوبرا ، وهكذا بدأ الإخراج للمسرحى يأخذ مكانه الرسمى والعقل فى بناء الحياة المسرحية فيما كانت حركة التأليف المسرحى الخافض تتقدم ماضطراب فى المحاولات استتله لتوفيق الحكيم . ثم شوقي وعزيز أباظة وعمود تيمور وبا كثير . وهكذا أيضا شأت الفرقة القومية وقد توافرها للمرة الأولى وحرد النص اهنى المؤلف . والمخرج اعلى المتخصص

وشهدت تلك الفترة برغم حصارها ، ونحدها . بداية ظهور الأعمال المسرحية الحديثة . التى تعتمد على وجود المؤلف والمخرج . وذلك فى الأعمال الإبداعية للأدباء والشعراء ، وقدموها للمسرح كلون جديد ، وصورى . من ألوان التعبير الأدبى فكانت أهل الكهف وغيرها من مسرحيات توفيق الحكيم التى أخرجها زكى طليبات ، وكانت « مصرح كليوباترة » و« محزون ليل » ، وغيرها من مسرحيات شوقي

وغيرهم . وهكذا جاءت فنون الممثلين الشامخات من العطر بركى . لإنشاء مسرح . كانت قد تعودت عليه الطبقات الحليدة ، نى أوحدها عصر اسماعيل ومن بعده توفيق ، والنسوات الأولى من سيرة الاحتلال .. فانتشر وجود الفرق الحربية والعنانية ، التى تسعى إلى النزوة ولتطريب . وكثرت حفلات التمثيل . على يد الممثلين الشامخ . وانتقلت من الأسكندرية إلى القاهرة . وبدأت نظوف الأقاليم . وكان من أهمها وبررها فرق أبو خليل القباني والفرحان وأمين عطا الله الذى وجه سيد درويش للتدريج المسرحى .. وغيرهم .. وغيرهم .. وهذه الحركة المسرحية بدورها ، ورهم توسعها ، كانت تعتمد على الإعدادات والتعريب والاقتباس ، وتسايد عروضها الفنية بالموسيقى والعناء والفكاهة ، ويقوم أصحاب الفرق ، وهم كبار مخرجيها فى بعض الوقت ، بإخراج عروضهم بأنفسهم ..

وجود المخرج

حتى أوائل القرن إدد ، لم يكن للمخرج أى وجود فى مسرحنا كدست . لم يكن للنص المسرحى المؤلف تأليفا حاصلاً للمسرح أى وجود تقريبا ، مما عدا ما حاوله مصطفى كامل من تأليف روايات مسرحية وطنية . هو وغيره ، من شباب تلك الفترة وإخراجها وتمثيلها ، لاستنهاض الروح الوطنية ، استغلالاً للمسرح كمسرح أقرب إلى منابر الخطابة السياسية .. وطبعاً أنه لا يمكن اعتبار مترجمات عثمان جلال مؤلفات مولير من الأعمال المؤلفة .. لكن ظهور المخرج بدأ فى تلك المرحلة مع جرج أبيض ، من بعته الفنية فى فرنسا عام ١٩٠١ ، ببعض مباشرة فى تقديم ما ترجمه خليل مطران وغيره من كبار الكتاب والشعراء ، من أعمال درامية كلاسيكية ، من شكسبير وراسين الخ . وتلازم وجود جرج أبيض كمخرج وممثل مع ظهور مخرج وممثل كبير آخر هو عزيز عبد ، وكان مثله قد درس الإخراج المسرحى فى فرنسا .

من تلك الفترة ، بدأ المسرح عندنا يعرف وجود المخرج .. أما قبل ذلك ، فكان صاحب الفرقة أو الممثل الأول فيها يخرج مسرحياته بنفسه .. ولذلك اتسمت فترة ظهور سلامة حجازى بمسرحه وفرقة جرج أبيض ، وجماعة أنصار التمثيل ، وفرقة عبد الرحمن رشدى بسمه البواكير الأولى لمحاولة وجود النص المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح على يد محمد تيمور وفرح أنطون . ثم المخرج المتخصص الذى يقوم بعرضه على الجمهور . وتتابع بعد ذلك النشاط المسرحى السابق . والمصاحب لثورة ١٩١٩ اتسمت عنه حركة مسرحية موسعة ، من عديد من الفرق .. فإلى جانب فرقة سلامة حجازى وجرج أبيض ، بدأت تظهر فرق إخوان عكاشة وصبرة المهدية ، ثم يوسف وهبى ، وفاطمة رشدى ، والرخاوى ، والكسار . بل وسيد درويش من الذى حاول تكوين فرقة خاصة به وكل هذه الفرق كانت تعتمد على بعض التخصص للمؤلفة ، التى يكتبها أحياء توفيق الحكيم ، وفرح أنطون ، والبارجى ، وريم التونسي .

رغم ما قد يكون لها من قيمة أدبية نثراً أو شعراً وكنصوص مطبوعة في كتاب للقراءة . كان لابد إذن لقيام الحركة المسرحية الحديثة من وجود المؤلف المثلّي صاحب النص المكتوب المثلّي ، وكانت هذه الخطوة من الخطوات الحديثة لاستكمال قيام الأدب الدرامي بين ألوان الأدب الأخرى .. فلما تحققت بوجود المؤلفات والنصوص المسرحية الحديثة وظهورها بدأ المسرح يطلع على سطح الحياة الأدبية ، ونحوه معظم الأدباء من كتاب القصة والرواية والشعر إلى كتبة المسرحية ومنهم على سبيل المثال لأحمد حسن الزكي ، يوسف إدريس والفريد فرح ثم سعد الدين وهبة ورضا رشدي ونجيب سرور وميخائيل رومان والشعراء عبد الرحمن الشرقاوي والشاعر الدرامي الأصيل صلاح عبد الصبور وغيرهم من الذين قامت على أكتافهم حركة السبيلات أو حركة النص الدرامي المسرحي .

صاحب النص

إلى هنا وأكون قد قدمت لكم صورة شبه حاصلة عن تطور مسرح من خلال النص المسرحي . وبما تبين أن مسرحاً لم يعرف النص المسرحي المتكامل إلا مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن .. وأعود فأكرر أي أقصد بالنص المسرحي المتكامل ، النص الذي يمتثل للقيمة الأدبية والفكرية والفنية . ولا تنقصه القابلية على أن يمثل لأنه يستوفى الشروط الدرامية الصحيحة للعرض المباشر على الجمهور . وقد استندت الحركة المسرحية أساساً في الخمسينيات والستينيات على وجود هذه الرغبة من النصوص ، أو بالأحرى من أصحاب هذه النصوص .. واستطاعت أن تغرز غطواتها الأولى بكل ثبات في حجاب الخرجين المتخصصين . ولعل لا أكون مفرحاً بمسئوني استعزذت بهم إلى تحاري الشخصية كصاحب نص كان له حظ السبق في عرض نصه لأكثر من ربع قرن . على يد وبوسطة معظم الخرجين المسرحيين المتخصصين منهم . وغير المتخصصين ، وذلك بهدف أن يصل بهم إلى إثبات أن مراعاة الخرجين عدنا من أهم أصحاب العرض كانت من أبرز العوامل التي تسببت في انكسار الحركة المسرحية ، خاصة في السنوات الأخيرة ، مما يضطر أعليهم ، بعد إعائهم بقيمة النص وأهميته كأساس لأي عرض إلى تأليف النصوص الخاصة بهم لإخراجها من قسهم

وأكرر بإخلاص وصدق أي لا أنكر ولا أنجد أهمية وقيمة صرح كعنصر أساسي في إنتاج العرض .. وبني من أشد الدس يدو المخرج المسرحي . ولكن ما انتهت إليه وصاعف المسرحية وما أصبح يحتاجها من تيارات دجبه ، مناجية لصيغها . وتاريخها ، وتطورها جريباً على ما يوجد حالياً في الخارج من اتجاهات عشية وتحريرية وصبيغة إلح . أصبح يشكل الخطر الداهم على مستقبل المسرح الحاد في بلادنا لا فقاده إلى وجود النص المؤلف

تجريب الشخصية

إن معظم من أخرجوا مسرحيات ، يكونون من قبل مخترعين . وخصصوا في الإخراج ، مسرحيين الأولين ، وانقي قسماً للمسرح موسم ١٩٥٥ أخرجها الأستاذ إبراهيم مكرم . وكان من حرجي قسم النقد . ومن المواء ، ويقوم بالتبيل في الفرقة . وكانت هي

«والعباسة» ودقيس ولبى» من أعمال عزيز أباظة ، والكثير من إنتاج محمود تيمور وبالكثير وغيرهما من الشعراء والكتاب ، والتي أخرجها فوج بشاطي وعزيز عبد وغيرهما من المخرجين والمتخصصين . وعاد الرخاوي والكسار ويوسف وهبي في محاولة منهم لاستكمال الشوط . ليخرجوا مسرحياتهم بأنفسهم كما كانت العادة لأنها في مجموعها مسرحيات مقتبسة أو معدلة ، وليست مؤلفة ، وتقوم على مقدرة الممثلين الذين تتكون منهم كل جولة تمثيلية .. غير أن وقوع الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من إضلال أدى إلى معاودة ركود الحركة المسرحية من جديد . رغم هذه الخطوات المتطورة في حجاب التأليف والإخراج .. وبدأت السبيلات تأخذ مكانها لتصبح الصناعة الثانية في مصر خلال الحرب وفي أعقابها ، وانغم معظم الممثلين والمخرجين المسرحيين للعمل في السينما ..

معهد التمثيل

لقد كانت صناعة السينما للمسرح قوية وعارمة ، ولكنها لم تحل دون متابعة نموه في الرقعة التي كسبها على أرض الحياة المصرية - خصوصاً بعد أن بدأت الدولة تختصه وترعاه ، وجاء ذلك على صورة جهود تربوية وتعليمية تمتد في محاولة تكوين وبشر المسرح المدرسي ثم إنشاء معهد التمثيل التابع لوزارة المعارف . وعلى رأسه زكي طليمات وفي الوقت نفسه إرسال البعث إلى الخارج للتزود بالثقافة المسرحية اللازمة لدعم لشاهد المسرحي على أسس علمية ، والتخصص في مختلف موهه كالتفقد والتدبير والإخراج إلخ ، وكان لذلك أثره البالغ على تطور الحركة المسرحية فيما أمدها به المعهد من خريجين كان أغلبهم من كالممثلين المدرسيين والنقاد الباحثين المتخصصين ، إلى أن لحقت بهم بعثات المخرجين والعاديين من الدراسة في الخارج : نبيل الألفي وحمدى فخر وغيرهم . وبذلك بدأت فترة الخمسينيات ، وقد استوفى المسرح الكثير من المقومات الصحيحة التي كانت تنقصه على مدى تاريخه السابق

ولكن أين النص المسرحي ؟

شيء واحد ظل ناقصاً وهو وجود النص الدرامي المؤلف .. النص المسرحي المكتوب والقابل للإخراج المباشر على خشبة المسرح والعرض على الجمهور ، وهذا ماحققه المسرح بحق في المرحلة التالية مباشرة وبعد سنوات قليلة من بدايات منتصف القرن . كانت الحياة الأدبية في تطورها من الرومانسية إلى الواقعية قد استوفت في تلك الفترة حاجتها من القصة والرواية ، وبدأ الشعر الجديد باتجاهاته المختلفة يرتبط بفصاها الوجود الحضاري ، والواقع الاجتماعي ، والتصال السياسي ، وكافة مشاكل الإنسانية التي يماركها الشعراء في حياتهم اليومية . وأصبح التعبير الدرامي من أقوى مستلزمات هذه المرحلة بعد أن عاثت البيئة سين صديدة تسببت وجوده ونجاهد للإسراع في عائه .. وأصبحت الضرورة بحم أمام ما تمهد على أرض المسرح من مكونات .. وجود النص المسرحي المؤلف . وحتمية أن يعبر المسرح عن مضمون معايير ورؤية تحمل نظرة متطورة للحياة التي يعمرها

وكان يلزم أن تسعث الأعمال المسرحية الحديثة مسترفة لشروط انتقص الذي تبدي في المؤلفات التي سبقها عند الحكيم وشوقي وتيمور وبالكثير وغيرهم ، وهي عدم قابلية معظمها للتمثيل على خشبة المسرح ،

لا تطع للقراءة كتاب . فكانت مع ماتلاها مما كتبه ، وكتبه غيره من الزملاء كتاب مسرح المستبقيات بمثابة الخطوة الخطيرة لخلق النص المسرحي للمفتد . أما مسرحيات التاليف الأخرى ، فقد أخرجها لي على التوالي الأستاذة فراح شاطي وعبد الرحيم الزرقاني وكمال حسين ونجيب سرور وجلال الشرفاوي وسعد أردش . وكان أكثرها نجاحاً تلك التي احتفظ فيها المخرج ، وحافظ على كلمات النص والتزم برؤياه الدرامية . ذلك أني تعودت دائماً ملازمة المخرجين في تقديم عروضهم لمسرحياتي ، فلم تكن تعوني برفقة واحدة . في حاسب متاعه عرضها خاصة في الأسابيع الأولى ، لحراسة الأداء في العرض . وفي نفس الوقت للإفادة من وقعها على جمهور المشاهدين وأن يجالس في الصالة معهم مستقبل تجاربهم لها لا تشرب للزبد والمزيد من روح الجمهور الذي أكتب له

صاحب العرض

وهنا يصرخ سؤال وجه إلي أكثر من مرة ، وهو لماذا كنت أنادي أحياناً وأطالب بأن أقوم بإخراج مسرحياتي بنفسى ؟ ! الواقع أني لم أفعل ذلك إلا بعد أن بدأت حركة التأليف ذاتها ، نتيجة للتوسع في نشاط المسرحي ، تتعرض لعدة مخاطر ، أهمها عودة المخرجين من بعثاتهم في الخارج ، وفي جعبتهم مادرسوه من أساليب إخراج ، لمسرح يختلف في موعبه وتوجهه عن مسرحنا القديم ، مما أدى بالكثيرين منهم إلى محاولة إخضاع النصوص المسرحية المحلية إلى الكثير من فادين الإخراج المستحدثة والتي لا تطاوعهم عليها الإمكانيات لآلية التي لم تكن متوافرة لنور العرض المسرحية عندما .. ولأن المسرح عندى كلمة ومثل ، فقد وقعت في وجه هذا التيار الذي بدأ يستتر خلف شعار أن المخرج هو صاحب العرض أو حالق العرض بصرف النظر عن قيمة النص ومصنونه وتوجهه ودلالته وما يحويه من مضمون ، وما ينطق به من رؤية درامية . وقد أخذ هذا التيار يتصاهف ويتزايد حين بدأت الحركة المسرحية في توسعها المتزايد تعاني من ندرة وجود النصوص الجديدة . التي تستطيع أن يعتمد على مقوماتها الذاتية الدرامية . فكان من السهل على أي مخرج أن يقبل أي نص يقدم إليه مهما كان مستواه . ومن السهل على مؤلف أو صاحب النص أن يسمح للمخرج بأن يشككه كما يشاء مادام سيفهم على خشبة المسرح ويجعل منه كاتباً مسرحياً .. ومن المؤسف أن معظم المخرجين المتخصصين عندما كان يسهل عليهم الأحد جهد المسح بدلاً من التصدي أو التكامل بإخراج نصوص جيدة لا يطاوعهم أصحاب على التصرف في إخراجها بطريقتهم الخاصة التي تجعل كلاً منهم يجاهر بأنه حالق العرض والمؤلف الحقيقي للنص كما فعل الكثيرون منهم باسمه للنصوص المتألفة التي أخرجوها .

وقد فوصلهم ذلك في نهاية الأمر إلى طريق مسدود ، فأصبح حتماً على أي مخرج منهم لكي يخرج نصاً جاداً ولا أقول جيداً في إدعائه بأنه صاحب العرض أو خالقه أن يستعين بنجم سينمائي مشهور لمساندته في قبال الجمهور لعروضه .. أو الاتجاه إلى القيام بإخراج المسرحيات المحلية لمسرح القطاع التجاري حيث نجذب طاقاته ومقدرته الإخراجية في الظل وراء بطولة النجم المحلي الصكاهي المسطر على العرض نصاً وإخراجاً ونظيراً



المسرحية الأولى التي يخرجها في حياته .. وقد حطم النص المسرحي عندى العرض ، لأنه حافظ بكل أمانة على النص ، ولم يحاول أن يدخل عليه أدنى تعديل ، أو يقيم عليه أقل تغيير . وكان النص كما أُرسله فصولاً واختصرته بنفسى إلى ثلاثة فصول ، لضرورات العرض والجمهور الذي لا يقبل أو يتحمل أكثر من استراحتين بين الفصول . وفيما عدا ذلك برر النص بمشاهدته وحواره وشخصياته نتيجة لالتزام المخرج بمصنونه والزام الممثلين بالمحافظة الكاملة على كل كلمة مكتوبة ينطق بها النص وحده .. وبجئت المسرحية بفصل النص لتصبح أمامى الطريق لتأليف مسرحيتي الثانية « الناس إلى تحت » وأخرجها الأستاذ كمال يس من ممثل المسرح آخر أيضاً . ولم يكن قد سبق له القيام بالإخراج .. ونتيجة لمخافته على النص ، ونشره لأبعاد الرؤية الدرامية فيه ، ثم التزامه بقيمة الكلمة المكتوبة .. شكل العرض للمستند استناداً كلياً إلى النص البداية القطعية بوجود نوعية جديدة من المسرح المؤلف . ومسرحيتي الثالثة التي انتج بها المسرح القومي موسمها عام ١٩٥٧ « الناس إلى فوق » أخرجها الممثل الكوميدي المرحوم الأستاذ سعيد أبو بكر ، الذي لم يكن قد سبق له الإخراج للمسرح .. ولم يعرف عنه أنه مخرج أو دارس للإخراج ، فاستطاع بمهارته وبحريته كممثل أن يحقق الكثير مما تصنعه النص في حواراته براكز وشاهده الصحة وشخصياته المرسومة . ونجح النص بفضل أمانته المخرج ، وحرمه على خدمة النص بأمانة تامة . قال لي الممثل الكبير . المرحوم الأستاذ حسين رياض وكان يلعب دوراً رئيسياً في المسرحية وهو يهتني « يا أباي . لقد مثلت عشرات المسرحيات فلم أرتبط في دوايري فيها بالجمهور على مثل هذه الصورة التي استطاع كلامك أن يربطني فيه بالصالة » كذلك كان الشأن في مسرحيتي « سبأ أوطاة » التي أخرجها نفس المخرج وكان قوامها الكلمة المكتوبة .

وهذه النصوص الأربعة قلمها للمسرح ولم تكن مطبوعة في كتب ، وهي مسروحة دالة مكانة ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل أساساً

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

بمناسبة عودة سينا
الحبيبة إلى أرض الوطن

موسوعة سينا

في مجلد فاخر يضم أبحاثاً علمية
وتاريخية وجغرافية ونباتية
وميدولوجية بالإضافة إلى
الصور واللوحات
والخرائط التوضيحية

بمكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

توفيق الحكيم

والبحث عن قالب مسرحى عربى

بعد أن تأصل الفن المسرحى فى مصر ، واكتسب الشرعية الثقافية فى حماية المجلس الوطنى بعد الاستقلال ، ظهرت فى ستينيات القرن الحالى دعوات تنادى بالبحث عن قالب مسرحى (غير مسكود) . يكون نابعاً من صميم المسليات التراثية الشعبية . وقادراً على مخاطبة طبقات الشعب العريضة وأداء مضامينها الخاصة .

ولقد كانت هذه الدعوات - فى بداية الأمر - متناثرة . وخافتة الصوت . إلا أنها برزت - فى العقد المذكور - سالفة وجهية ، ومصوغة نظرياً وتطبيقياً . وإن كانت تعالينا الثورة الجماهيرية القومية ، ويعورها الأدب الدراسى الخاد ، والنظرة التأملية الموضوعية . ولم يكن أبداً هؤلاء الدعاة من النقاد ، أو المشتغلين بطوم المسرح ، وإنما كانوا كاتبين مسرحيين عبيدين . أثاروا حول دعوتها جدلاً شديداً بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح ، وهما - حسب ظهور دعوة كل منها - الدكتور يوسف إدريس فى مقالاته الثلاث التى نشرها فى مجلة «الكاتب» فى عام ١٩٦٤ . ثم الرائد المسرحى الكبير الأستاذ توفيق الحكيم . الذى تهتأ هتا مدارسته

ابراهيم حماده

المسرح المركب... أو التشرعوى

نشر الأستاذ توفيق الحكيم - سنة ١٩٦٧ - كتاباً عنوانه «القالب المسرحى» . ويتألف كتاب من مقدمة قصيرة ، أوجز فيها أسس (نظريته) التى تقترح استحداث شكل مسرحى عربى من جامات محنة . إلى جانب الشكل الأوربى المستخدم حالياً . والملاحظ أن هذه المقدمة - بوجه عام - تنصف بالتحفة بسبب الانتقار إلى النظرة الكلية فى موضوع حظير كهذا . وبالتفكك بسبب نوالى الأفكار دون أن تتشكل مقومات صحتها . وياندرد بسبب قلة جملة الكتاب وصالة إيمانه (الموضوعى) بالدعوة التى نادى بها . وسيدلل كل ذلك على نفسه أثناء العرض والنقاش

أما بقية الكتاب ، فقد خصصه مؤلفه لتطبيق نظرية القالب - بوصى به - على مشهد مأخوذة من اقتراحات مع مسرحيات أوربية مترجمة إلى اللغة العربية ، على أساس أنها تمثل القالب الأوربى فى عصور ودول مختلفة . وكأنما أريد بهذه التطبيقات - تأكيد صلاحية نظريته للاستخدام فى كل زمان ومكان . وحلاصة القصيدة التى أهدت توفيق الحكيم تُجيب عن تساؤله هذا : وهل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالى ، وأن نتحدث لنا قانياً ، وشكلاً مسرحياً ، مسرحاً

من داخل أرضنا . وباطن تراثنا ؟ (ص ١١) وبالرغم من أنه اعترف - منذ السطور الأولى - بصعوبة المهمة نظير وتطبيق ، وملة «الحدوى من الوجهة العملية» فى نظر الكثيرين ، إلا أنه أخذ يتابع محاولته فى البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية فى تراث «الناصى (الحقيق)» ، كى يبنى منها قالباً خاصاً (حقيقياً) . ونكى ينصف هذا القالب - فى رأيه - بالحقبة ، لشرط فيه : «أن يكون صالحاً لأن تنصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها ، من عالية ومحبة ، ومن قديمة وعصرية» (ص ١٤)

وتصنيع هذا القالب من مواد حرم محبة . ثم تصديره إلى شتى بلاد العالم للانتفاع به ، لن يلقى - فى رأى الحكيم - نقاب الأوربى أو العالمى المعروف . لأنه - بدوره - «صالح لأن ينصب فيه كل الموضوعات والأفكار من العرب والشرق على حد سواء» (ص ١٤)

ولاشك أن هذه الدعوة حريئة ، وم ينادوها - على ما يبدو - أى كاتب من الهند ، أو الصين ، أو اليابان . أو أية دولة من الدول عبر الأوربية ، التى عظمى تراث مسرحى وطنى أصيل . لم يوفى نصيب

والواقف والأفكار العسيرة ، وبخاصة في اليناث الشعبية التي قد تحتاج إلى ذلك ... كما يمكن أن يساعد المقلد في أثناء العرض في كل ما يحتاج إلى وجود شخص آخر (ص ٢٠ و ٢١)

وهذا ، لن يكون الحكواتي شخصاً خارج الثقافة ، بل مثقفاً تقدم مسرحية رهيبة ، تمكنه من إخراج الروائع المسرحية العملية ، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذي لا يمكن أن يتوافر إلا لأستاذ متخصص في التحليل المسرحي .

٢ - المقلدان :

وهو شخص معروف في الأسماء الشعبية ، بارتجالاته التي يقدّم فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته - تقبلاً ساخراً بشير صحت المشاهدين ويعتمد هذا التقليد الساحر على محاكاة نبرات بصوت ، ولإيماءة ، والحركة ، وتعبيرات الوجه ، وإيقاع الأداء . ولما لم تكن المرأة عنصر مقلداً في الأسماء الشعبية - إلا أنها بدر - فقد أدخل الحكيم العنصر السوي حل قائله المقترح - كي يستند إليه أدوار النساء في المسرحية المؤداة

ومع أن المقلدان غير معروف في التراث الشعبي على نحو شائع وعريض - كالحكواتي مثلاً ، أو غيره - إلا أنه سيصبح - عند الحكيم - جوهر انقلب المقترح ، بل عموده وأساسه ، إن لم يكن هو القالب نفسه . فهو (وحدته) يقوم بأداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور ، مما بلغ عددهم ، واحتللت أعمارهم ، وتنوعت أبعادهم الحسية ، والاجتماعية ، والنفسية ، في حين تقوم لمقلداتيه (وحدتها) بنمى الشيء بالنسبة لكل الأدوار النسوية في المسرحية ، مما تعددت وناقضت وتداخلت .

وما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وضيقاً ، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تنفيذي ، وهو أن المقلد غير المتمثل ، فتمثل - في رأيه - « يتقمص الشخصية » ولكن المقلد عمله عكس التقمص .. فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت ، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروقة عن غيرها بكل سمات وإشاراتها وبيئاتها ولأزماتها وكوامن مشاعرها ونصكيرها ... كل ذلك مع عدم تقمصها ... فهو داخل فيها ومتحد عنها في نفس الوقت (ص ١٧ و ١٨)

وبعض النظر عن شبه استحالة قيام رجل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض ، مما تعددت وتباينت ، ومما امتد طول المسرحية - الذي يبلغ في مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير - مثلاً - ما يقرب من أربعة آلاف سطر - فإن هذا المقلدان مطالب - قبل كل شيء - بالألتقمص الشخصيات الذكورية الكثيرة التي يؤديها وحده . بل عليه أن يقدّمها فقط ، وأن يحتفظ «حوال الوقت بشخصيته الحقيقية» (ص ١٧) . وهنا يقع التناقض للبرك الذي تستحيل المصالحة بين أطرافه الثلاثة : تقمص بالضرورة التنفيذية ، تعبد بالخطابة الحديثة ، وجود ذات المؤلف نفسه للرقابة . فالمرء في الألعاب الشعبية ، أن المقلدان يذل غاية ما في وسعه ليتقمص الشخصية التي يؤديها ، حتى يبدو (صادقاً) و(مصدّقاً) أمام مشاهديه . فهو عندما يند

منه لمصر التي لم تعرف المسرح إلا منذ عهد قريب . ولم تنبه قط إلى إمكانية تنمية بدوره الضعيفة في السلبات الشعبية ، إلا بعد أن أخذ يطمرها التطور الحضاري الحديث ، وفات زمنها ، ولا جدوى على الإطلاق من إحيائها .

أما المبرر الفكري الذي أقام عليه الحكيم رؤيته في استخدام عناصر برائية شعبية لصيغة القالب المسرحي المقترح ، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة في الفن التشكيلي ، أو الموسيقى ، أو حتى الشعرى - أو الذهني - ينادون باستلهم الملتاح البدائية الأولى ، سواء تمثلت في فنون لقبائل غير المتحضرة وأفكارها ، أو في تلقائية الأطفال ، لأن الفن بدائي - عند الحكيم - « أقرب إلى أن يكون فناً سماعياً » أي إنه تابع مباشرة من صبح عجب ، لحوية داخلة ، وقدرة في التعبير والمخلق بمهولة المصدر» (ص ١٦)

والآن ، ما العناصر الدرامية التراثية الشعبية التي يمكن الاستعانة بها في تشكيل القالب المسرحي الجديد ، الذي سيكون على الصنعة ، وعالمى الاستخدام ، والذي يناظر القالب الأوربي في سيطرته واحتكائه لسوق الدرامية ؟ ؟ لقد خضرها توميق الحكيم في هذه العناصر

١ - الحكواتي (الحاكي - الراوي) :

٢ - المقلدان (المقلد - والمقلدة للأدوار النسوية) :

٣ - المذاح :

أما الساخر - الذي تعلق به يوسف إدريس في بحثه عن شكل مسرحي - فقد استعده توفيق الحكيم من عناصره التراثية ، بدعوى أنه غير أصيل ، ومشكوك في نسبة القوم الخالص ، لأن ما فيه من مشاهد تمثيلية ، إنما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ، ويحتمل تأثره بالصور التمثيلية التي كانت تُعرض على صباط هذه الحملة وجنودها .

١ - الحكواتي :

وبعد أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة . وهو - أصلاً - شخص يندمج حوله الفلاحون ، أو جنوع العامة أو الخاصة ، يستمعون إليه في شفق ، وهو يتشدّهم الملاحم الشعبية على الزبالة ، كملحمة صخرة بن شداد ، وانظروا يبرس ، وسيف بن دى يرك . وإذا كان دور هذا الراوي - كما هو معروف عنه - مقصوراً على رواية الملاحم تصبديية ، فإن توميق الحكيم ينقله إلى قالبه المقترح ، ويكل إليه نفس مهمة السردية تقريباً ، وهي إعلام المشاهدين باسم المؤلف ، وعنوان مسرحيته ، مع تقديم موجز عنها ، تتحدث فيه بدايات القصة المؤداة ، وأمكنها وأزماتها . وأهم أسماء شخصياتها كما يقوم - خلال العرض - بطق بعض الإرشادات المسرحية ، ويوصف الحركة التبلية ، وهو أمر يادر الحدوث . ولأن دوره محدود في أداء النص - بشكل عام - فقد عهد إليه الحكيم بوظائف أخرى ، منها « أن يكون مدير العرض الذي يريه ويوجهه علناً أماماً » كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذي يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملاحظها الظاهرة والمأثلة ، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميز إحداها عن الأخرى . كما يمكن التوسع في عمل الحاكي - فتحمله مهمة تفسير بعض المعاني

شخصاً - مثلاً - مجتهد في أن (يكون) هو الشهاد نفسه ، صوتاً ، وحركة ، ورماعة ، وروحاً . بل إن الحكمي يؤكد دور هذا المقلداني في صنية (التفحص) هذه ، علماً بطالته عمنية إبراز «معالم كل شخصية واضحة ، جنية ، معروضة عن غيرها ، بكل سماتها ، وإشاراتها ، وديانها ، ولأرمانها ، وكوامن مشاعرها ، ولا يمكن أن يتحقق هذا الطلب ، إلا بوسيلة (التفحص) ، ولكنه - في نفس الوقت - يطالعه بوسيلة أخرى ، هي (التقليد) و(عدم التفحص) ، ومن ثم يدخله إلى مساحة القالب الأورفي ، وهو معادل في نظرية برتولد بريخت الملحمية

فالمهمة الأساسية للممثل - عند بريخت - هي ألا يصبح الشخصية التي يؤديها على خشبة المسرح ، بل يحتمل بشخصية هو ، ثم (يقدم) الشخصية المسرحية نقدياً (سردياً) . عليه أن يعرض الشخصية ، معتبراً نفسه (راوي) قصص للشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس في زمن غابر . وهذه الطريقة بشر المخرج بأن الممثل هو شخص (يحكي) ما حدث ، وليس هو الشخصية ذاتها ، بكل أبعادها المعروفة . وهكذا ، يتردد المقلداني بين مذهبين متناقضين في الغلب - يمثلها استنساخاً فكري وبريحت . وهذا يحتاج إلى تدريب شاق وصعب ، لا يتاح إلا لقلّة من كبار الممثلين . وهنا يصدق قول الحكمي نفسه : «إن المقلد هنا يحتاج إلى مهارة وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل» (ص ١٨) . ولأنك أن توافر هاتين الميزتين ، موضح مصر ومتعدد الخال . بل إن المقلداني - على هذا النحو المطلوب - سيفقد خصائصه الشعبية التلقائية في الأداء المسرحي - عند التدريب المفروض - في مذاهب تمثيلية برهية - بالضرورة - من خصائص (القالب) الأورفي ، في أنهي مراحله

٣ - المذّاح

وهو العنصر الثالث الذي التقطه توفيق الحكمي من أفانيس التراث الشعبي ، ولكنه عدّه عصباً غير مهم في تشكيل القالب المسرحي المقترح . «إن قالباً يقوم أساساً على الحكواتي ، والمقلداني ، وأحياناً المذّاح إذا لزم الأمر» (ص ١٤) . ولم يحدث هذا الأمر ، إلا مرة واحدة عند تطبيق النظرية في سبع مسرحيات .

ولما كان دور المذّاح - على هذه الصورة - لاقية عملية له ، فقد أهمل الحكمي - في مقدمته النظرية - الحديث عنه ، أوحى التعريف به . والمعروف أن المذّاح ، يمثل لوناً من ألوان العناء الشعبي الأصيل من أيام الحصاد - بصفة خاصة - ينتقل المذّاح بين القرى والكفور . ويقوم بالقر على الدف ، وهو يروي للأهالي - في شكل إنشادي وترنيل - قصصاً معروفة في اللغة العامية من معجزات الأنبياء ، وكرامات الأولياء ، وأخبار الصالحين ، لما في ذلك كله من عبر ومواعظ . ولأن المذّاح يتمتع أناشيده الروائية ويحتملها بمدح الرسول ﷺ ، فقد وُصف بذلك المسّي .

ولقمة شأن المذّاح في القالب الجديد ، فقد عهد إليه الحكمي - على سبيل الرصية - بدور الحقوة في مسرحية «أجا ممنون» لإسحقيلوس ، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب ، على تلك المسرحية . وبهي هذا شيئاً خطيراً ، وهو أن المذّاح قد نُقل عن وظيفته التراثية المعهودة ، وتقلد

ويمكننا أن نستخلص من هذه المقدمة النظرية ، أن عناصر تشكيل القالب المقترح - كما نرى المؤلف نفسه صراحة - تتمثل في ثلاثة أشخاص حسب لأداء أية مسرحية على الإطلاق ، وهم : رجلا وامرأة ، أي الحكواتي والمقلداني ، والمقلداتية أما المذّاح فلا أهمية له ، بل قد يعد وجوده التذكير المستهدف في القالب المسرحي العربي . ولكن إذا كان دور الحكواتي - في هذا القالب - هو مجرد التقديم والتعليق ، فإنه لن يكون بذلك إلا الراوية عند بريخت أو غيره من المسرحيين الأوربيين عبر التقليديين . وبالمثل ، إذا كانت مهمة المقلداني عدم نقص الشخصيات الكثيرة التي يؤدي أدوارها على التراب ، فإنه - بالتقليد وعدم التفحص - لا يكاد يتعدى مهمة الممثل في المسرح الملحمي البريختي . ولما كان دور المذّاح سردياً وثائقياً ، ومادر الحداث ، لم الأجدى إسقاطه ، وإستاد دوره إلى الحكواتي ومن هنا ، إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستويدة من بطر التراث الشعبي الخالص ، قد ظهرت في أزياء مستعارة ، بل مستحقة من قبل ، فإين إذن الخصائص الحية الصبغة في القالب العربي المقترح ؟ أليس من الأصوب أن نصارح بصدق ، ونسعى الشخصيات - التي جيء بها من التراث الشعبي الذي يكاد يندثر - بمسمايتها الحديثة والمعاصرة الصحيحة ، والتي هي : الراوية ، والممثل الراوية ، والممثلة الراوية ، والمطّاق ، وهي مسمايات أوربية معروفة ومستخدمة في المسرح الأوربي ؟ إن منظرنا المصري - كما هو واضح من ذلك - يحوم حول نظرية بريخت في المسرح الملحمي ، مفتعاً بأفئدة عقلية حائلة اللون ، ومحنة القبعة . وهذا التأثير البريختي ، مجده متجسداً ، مرة أخرى ، في مطالبة الحكمي جمهور المسرحيات المصنوعة في قايه . بأن يتوقف ويشارك في نشاط الخلق في أثناء العرض ، وأن يرتفع عن «مستوى الفرجة الناعمة» . أليس هذا المطلوب نعمة بريختية في مسألة «التعريف» المشهورة ، وافترضاً مثالياً لوجود مترجمين على درجة - ولو وسطى - من الوعي الحضاري ؟ إن كليهما ينسئ أن يحول الشكل الدرامي إلى شكل ملحمي ، بعد أن كانت قصص الملاحم تتحول إلى مسرحيات . ولهذا يزعم بعض المعلقين القدامى أن إسحقيلوس كان يصف تراجيلدياته بأنها فئات متساقط من مائدة هو ميروس الملحمية

ويؤكد الحكمي كذلك وجوب مسرحية للمسرح ، ولاقتداء بالمصريين الأوربيين الممثلين ، الذين يرصون فكرة «الإيهام بالواقع» في المسرح ، ويقومون «بتركيب الليكورات في حضور الجمهور بعد فتح الستار وأثناء العرض» (ص ١٩) . ولأنك أن مؤلفنا في نظريته هذه ، يتص مع بريخت (وعيره من دعاة التحصن من الإيهام بالواقع) . ولكنه (يحاول) أن يختلف عنه في أهداف من وراء ذلك ، فإذا كان بريخت يرمى

من عملية التعريب في النصّ والتبيل والإخراج إلى إعطة جمهوره ، وإشراكه - بمعنى - في مناقشة القضية المطروحة على حلبة المسرح ، وإبداء الرأي فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فإن الحكم يهدف من وراءه لإيصالهم إلى إشراك جمهور قلوبه في عملية الخلق ، ولو بتأدية أسرار الخلق (و) كيف صُغت - اللغة - المعروضة (ص ١٩) . ولا يصيب الحكم بذلك شيئاً ذا بال ، لأن المخرج - على أي حال - يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض . ويذهب هذا الاستيعاب على قدرات المخرج الشعورية والذهنية ، وعلى معطيات العرض في المساعدة على تحقيق الاندماج ، أو الاتصال ، أو المشاركة . ومن ثم كانت العلاقة بين المخرج والعرض المسرحي عملية ثقافية معقدة ، يختلف التجاوب الشعوري والذهني فيها من مخرج إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى .

ويصبح الحكم في قلبه المقترح أورياً - مرة أخرى - حينما يتأدى بالاستغناء عن حلبة المسرح التقليدية ، ومهامها للألوة عند أداء العرض ، إذ يمكن تنفيذه فوق أي حيز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها . ومن ثم لن يحتاج هذا الأداء - كما يقول - إلى ديكور ، أو أزياء خاصة ، أو إضاءة ، أو مكياج ، أو إكسسوارات ، وإنما يتم الأداء بلباس اللابيه العادية ككواء كانوا من المهترئين ، أو العمال ، أو الملاحين والحكم - في هذا كله - يجامش بعض الحركات المسرحية الحرة في أوروبا وأمريكا التي تقوم عروضها المسطحة في الشوارع والميادين والأبنية والجراجات . وأنا لسجد صدق هذا التبسيط - على سبيل المثال المشواي - في السطور الأولى من افتتاحية مسرحية «أنشودة حول لوزيتانيا» ، إذ ينص مؤلفها «بيتر لايس» على أن يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات : أربع منها نسوية ، وثلاث من الرجال على أن يكونوا جميعاً في ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور إلى آخر بأبسط الوسائل . يكفي شيء واحد لتحقيق التغيير : غطاء رأس من المنطقة الاستوائية ، علامة صليب ، قبعة لمف ، عصا ، كيس .. الخ ... ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوربية ، أو الأفريقية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة .

التطبيق

بعد توفيق الحكم - بلا منازع - إمام مؤلفي الدراما في أقطار العالم لعربي كله ، فلقد أسهم - ولا يزال يسهم - في إثراء الفكر المسرحي وتطويره ، بما يصدره من مسرحيات ، ويقدمه من آراء حول طبيعة الفن ومشكلاته . ولهذا ، كان ملزماً بتطبيق نظريته الخاصة بالقالب المسرحي المقترح ، على مختارات من النصوص المسرحية . ولكنه بدلاً من أن يصبغ فيه إحدى مسرحياته المعروفة ، لحاً إلى التعريب في بعض المسرحيات العامة الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قلبه قادر - كما قال - على استيعاب «آثار الأعلام من إسحقيلوس وشكسبير وموليير ، إلى إيسن وتشبخوف ، حتى براتسيلو ودوريات (ص ١٦) . أما المسرحيات التي اختارها لإجراء بحرته ، فهي : «أجا غنون» لإسحقيلوس ، من ترجمة لويس عوض ، و«هاملت» لشكسبير من

ترجمة خليل مطران ، و«دون جوان» لموليير من ترجمته إدوار ميخائيل ، و«بيرجيت» لإيسن من ترجمة علي الراعي ، و«ستان الكور» لتشبخوف من ترجمة سهيل إدريس ، ودست شخصيات تبحث عن مؤلف «براتسيلو» من ترجمة محمد إسماعيل ، و«هبط الملاة في بابل» لدوريات من ترجمة أنيس منصور .

ولم يصب الحكم - بالطبع - هذه المسرحيات بكاملها في قلبه ، بل قام بصبب المشاهد الافتتاحية الأولى من كل مسرحية في الصورة المعذلة . وكان الحكواتي في كل تجربة يتحيل الجمهور أمامه ، ويستخدم إليهم ملابسهم العادية ، ويذكر اسمه الحقيقي ، وعنوان المسرحية ، واسم مؤلفها ، وسطوراً قليلة للتعريف بالموضوع المعالج ، ثم يرمي الصوت ، إلى أن تسبح له الفرصة بالتدخل - في أثناء أداء المقلدات أو المقلدات لأدوارها - كي يروي شيئاً قليلاً عن طبيعة المكان ، أو تحديد الزمان ، أو نوعية الشخصيات المؤداة .

الحاكمي : أنا الحكواتي ... (يذكر اسمه الحقيقي) أحرص عليكم اليوم لعبة للمؤلف الشاعر إسحقيلوس اسمها أجامموني ... كان ياما كان يساعد بالإكرام ، مثلث يدعى أجامموني ، على بلد يسمى أرجوس ... ذهب هذا الملك إلى حرب طروادة ... ثم عاد متصراً ... وفي غيبته انجذبت زوجته المسماة كليمنسرا عشيقاً يدعى إيجيت ... فلما عاد زوجها أجامموني استقبله بالترحاب ، ولكنها أصمرت له الشر ... الخ (ص ٢٦)

ثم يتقدم المقلدات ويذكر اسمه الحقيقي ، ويعدد أسماء الشخصيات الرجالية التي سيلعب أدوارها (مفرده) ، كما يتقدم المقلدات - بعده - وتذكر ، بدورها ، أسماء الحقيقي وأسماء الشخصيات النسوية التي ستؤديها (وحدتها) ، وقد ورد ذلك في مسرحية «دون جوان» هكذا :

المقلد : أنا المقلدات (يذكر اسمه الحقيقي) سأقلد دون جوان ، وسجاناريل ، وجسيان ، ودون كاربوس ، ودون ألوس ، ودون لويس ، وبييرو ، ونمثال الحاكم ، ومسيو ديماش التاجر ، ولارامسي السيف ، ثم الشحاذ ، والشبح ، حتى الخدم والحشم و .

الحاكمي : وإيه كان ؟ أنت زحمة قوي ... كفاية !! وانت يا حصرة البت .

المقلد : أنا المقلدات ... (تذكر اسمها الحقيقي) سأقلد دون إمبرا ، وشارلوت . وماتيريس . والعلاطين .

الحاكمي جميل فليبدأ اللغة إذن الخ (ص ٩٧)

ثم تخفى المسرحية ، على أساس أن يقوم المقلدات (وحدتها) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلدات التي تقوم (وحدتها) أيضاً بأداء كل أدوار النساء . فالمقلدات يقلدن (ولا يمثلن) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ، وذلك بنطق كل لادة بقولية الخاصة به ، وأداء تعبيراتها الحسية من حركات وإيماءات وسكنات . فإذا كان مسئولاً عن أداء حركات المبارزة - والصراع ، والنكاح والتفريق ،



والصاومة ، والحزى ، والغضب ، والفهقة ، والحون ، والبكاء ،
والنوم ، والشخير ، والحرق ، والاعتصاب ، والصمود ، والصراخ ،
والانبطاح ، ولززد ، وكل أنواع التعبيرات الفزيائية دون الاستعانة بأية
أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مسئول أيضاً عن خلق كل
الموتولوجات ، ولديولوجات ، والتجسيات ، والمخادعات القردية ، مما
تشابكت أو تعددت في المشهد المسرحي الواحد ، وأيضاً فإن عليه - وهو
ينطق كل ذلك - أن يراعى في كل شخصية - رسمها المؤلف - نوعية
اللهجة ، وألكنة ، ودرجات النغم ، والجهير ، والتركيز ، والإيقاع ،
والنعومة ، والمنظلة ... الخ . وإذا كان هناك مشهد - في المسرحية -
يؤديه عدد من الرجال ، فعلى المقلد أن يميز خصائص كل رجل من
الناحية البدنية ، والوجدانية ، والتروحية ، والإدراكية ، وأن يبرز
حوارهم كله في تنابع ، ويخص كل متحاور باسمه عندما يتكلم في كل
مرة ، ولعل المثال التالي - من مسرحية «هاملت» - يصور مهمة المقلد
الصغيرة عليه ، والمركبة للشاهدين :

الحاكمي : ... اشرح الآن في العمل أيها المقلدانى ... وقُلْ لنا برناردو
وقد أقبل على غريبسكو ، وما دار بينهما من حديث .
المقلد : (مقتداً برناردو ، مقلداً على زميله) من الزؤل ؟ .. تعرف ! !
- لا . وإنما عيبك الرد .. قف ، وقل من أنت ؟؟

- عا المثلث !

- أرناردو ؟

- هو بعينه ...

- جئت في ليعاد بالذقة

- سمعت ساعة انتصاف الليل .. أدرك سريرك يا غريبسكو ...

- ألف حمد لك على هذه اللقطة . البرد قارس .. وعلني في

وحشة

- اذهب راشداً ، طاب لك الليل .. وإذا لقيت رفيق في

المس هو راسيو ومرسلس فأوصها بالإسراع في الهوى ..

- أظنها يسمع منى .. هيا وفوقاً ! من الرجال ؟

الحاكمي : هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان .. ويقولان معلنين ...

المقلد : - (هوراسيو) أصدقاء لهذا البلد ...

- (مرسلس) ومن بطانة ملك الدمرك ...

- (غريبسكو) طاب ليلكم ..

- (مرسلس) انتصرف بسلام .. من حلّ محلك ؟

- (غريبسكو) برناردو حلّ على .. طاب ليلكم ..

- (مرسلس) إيه برناردو ؟

- (برناردو) ماذا تريد ؟ أهوراسيو من أرى هالك ؟

- (هوراسيو) بصحة صغيرة منه .. أو بعضه ..

- (برناردو) مرحباً هوراسيو .. مرحباً أيها الجواد مرسلس ! !

- (مرسلس) وبعد ... أعماد ذلك الطيف في هذه الليلة ؟

- (برناردو) لم أر شيئاً ..

- (مرسلس) هوراسيو يقول إن ذلك محض توهم ... الخ ،

(ص ٦٤ - ٦٦)

كما يجب على المقلدانة - أيضاً - أن تقوم (وحدها) بكل ذلك ،

بالنسبة لأدوار النساء مما تعددت ، وتنوعت ، وتداخلت أيضاً . فإد

كان هناك في النص المسرحي مشهد مشاجرة عيفة بين ثلاث سمرة

عاصيات متحاصيات ، ومعهن امرأة رابعة تتكلم في التليمون لاستدعاء

رجال الأمن ، وحامسة ترعرع ملحطة بسبب خطورة المعركة المحتدمة ،

وسادسة تمنق على ما يجري وهي فرحة سعيدة بذلك ... فعل المقلد -
في قالب الحكيم - أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الأكوام من
الحوار والحركات والاتصالات المختلفة في آن واحد إلى المخرجين ، وعلى
المخرجين أن يتفوقوا هذه الصور المركبة للتداخلة المترامية ، ويحولوها على
الحو الصحيح ... وهو أمر مريب ، ومستحيل التحقيق .

إن التطبيق - بلا ريب - هو المعيار الصحيح لقيوم الرؤية
النظرية ، وتعهد أوجه القصور والتجرب فيها . وفي مجال الدراما على وجه
الخصوص ، يبدو أن كثيراً من النظريات المتطرفة بما يبدو صحيحاً ومفهماً
في ذاته ، إلا أن أصوله نهت وتهاقت عند التطبيق العملي . مثلاً ،
أصول النظرية الملحمة في الدراما - كما عارضها صاحبها برنخت بأصول
النظرية الأرسطية - ليست مطلقة في مسرحياته على نحو كامل ، حتى
ليبدو برنخت - في كثير من مواضع تطبيقاته - أرسطياً برغم أنه ، وغير
برغم أنه أيضاً . وعلى هذا ، فإن التطبيق - الذي قام به الحكم
على النماذج التي اختارها من المختاريات المسرحيات السبعة المتفوقة من
التراث العالمي - دليل على قصور النظرية وعدم جدواها ، بل أثبت
إساءتها إلى بيان هذه المختارات ، ومعانيها ، وتجربتها من الطقسي
الدرامي السحري الذي لا يصبح ذاتها إلا به . فليس من المقبول - لو
المقبول - أن تصور شخصاً واحداً - منها تسامت قدراته - بكل - على
نحو دفع وصحيح - أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية في مسرحية
واحدة ، كمسرحية « هاملت » ، بالإضافة إلى أدوار الحرس ،
والأنواع ، وبرغم اختلاف أعمار كل هؤلاء ، وأبعادهم الجسمية ،
والاجتماعية ، والنفسية ، أو تقوم ممثلة واحدة - منها بلمت مهارتها -
بأداء أدوار خمس عشرة امرأة في مسرحية واحدة كمسرحية « مشهد من
الشارع » لألف رابيس ، مثلاً . وليس من المعتاد - أيضاً - أن يحفظ ممثل
وممثلة - على ظهر قنب - النصوص للمسرحية المقدمة كلها ، وإن
استغرق النص الواحد ما يريد على مثنى صفحة ، كنص مسرحية « فاضل
غريب » ليوجي أوبيل ، مثلاً . وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل
وممثلة أمام جمهور المخرجين طوال ثلاث ساعات أو أربع ، يؤديان
مخلاتهما مسرحية تراجمية عالمية طويلة ذات حركات ثانوية ،
ومبولوحات ، ودبلوجات متتامة أو مترامية أو يؤديان مسرحية كوميدية
متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كمسرحية « قهر وكيوليترا »
لبرنارد شو ، مثلاً .

قد تكون التأدية الفردية جاذبة ومقبولة بالنسبة للمحكون ، إذا كان
يقوم بإشاد ملحمة ، لأن قالبها الروائي - وهو جوهر التبريق - يختلف
عن قالب الدراما الحميدى . فالملمحة صياغة صممة ، تتوافر فيها
عناصر القصة المشوقة ، بما فيها من أحداث متسلسلة ، ووصف ،
وتفسير ، وتكرار ، وتأكيذ ، وتنظيم ، وتبسيط حضوي ، وكل ما ينجح
لجمهور العامة فرصة المتابعة السمعية ، والتصوير ، واستعادة السمع ،
بل سمعه ، ومعابته ، لأن الملمحة الشعبية هي الانعكاس الصادق
للوجدان الحضري ، والبعض الأصل للوروث عن أجيال سالفه
أما المسرحيات العلمية - بالنسبة لهذا الوجدان - فتبقى دائماً غريبة
عليه ، بل شاذة ومستبعدة ، لأنها واحدة من عوالم أجنبية ، قد تكون
إنجليزية ، أو فرنسية ، أو ألمانية ، أو هندية

وقد يكون المقلدان - في القالب المسرحي المقترح - مائة في
أدائه ، وهو في مستوى الشر ، إلا أن انتقاده المستمر من كثير من
الشخصيات التي يقلدها وهي محكومة بأصول قالب درامي يعتمد على
الحوار المتبادل ، والتركيز ، والتحريك - سيرك للمخرج ، ومن يمكنه -
أبداً - من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صورها المؤلف
بالحوار ، ولا من متابعها في حالاتها المتغيرة . كما أن هذا الانتقال من
يمكن هذا المخرج من لفظة الخيوط التي تربط بين الأحداث ، ولأن
استيعاب العمل الفني من حيث هو مركب من أجزاء يسودها مناح
عام ، وروابط انفعالية متغيرة ومتزامنة . ولاشك أن المعز عن الإدراك
منذ البداية ، سبب في الصرح - حتماً - بالشر ، والإحباط ،
والرفض ، منها امرضاً أنه مخرج استثنائي ، أوفى حظاً كبيراً من القدرة
على الاستيعاب . لا تتوافر إلا لطف درس النص دراسة معمقة قبل
المشاهدة . فالحكيم - مثلاً - يجري بعض التعديلات على موقف من
مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، ويصنع في تطبيقاته
على النحو التالي .

الحاكمي : عندئذ يدخل بواب المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد
أن يعبر القاعة يعلن إلى المدير وصول ست شخصيات ،
ويتقدم هؤلاء الأشخاص في القاعة ، وهم ينتظرون حولهم
ونبدو عليهم الخبرة والارتباك . . .

المقلد : (البواب) معذرة ياسيدي المدير !

- (المدير) ماذا أيضاً ؟

- (البواب) بعض الناس يسألون هل يا سيدي ..

- (المدير) ولكننا في التجربة الآن ! .. وأنت تعلم جيداً أنه

غير مسموح لأحد بالدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية ..

(يوجه كلامه بعيداً) من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟

- (الأب وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدي ... نحن

نبحث عن مؤلف ... الخ

(ص ١٦٨)

من هذه السطور القليلة ، يطالب الحكم الفلاح المصري الأثني وهو
بشاهد المسرحية المذكورة في ساحة الجرن ، أو من العامل البسيط في
فناء المصنع ، أن يتصور عشر شخصيات - على الأقل - مائة أمامه ،
وهي : بعض الممثلين والممثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، الذي
يواجه البواب بالدخول مع الشخصيات الستة التي تبحث عن المؤلف .
وعلى المقلد - في نفس هذه السطور المحدودة - أن يؤدي أدوار المدير
والبواب والأب على التتابع . ولا يمكن - من هذا الحوار ، وهذا الأداء
الفردى - أن تتحقق في خيال المخرج صورة صحيحة لعلاقات هذه
المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدهي وبسيط ، وهو أنها
حلقت أصلاً كي تُوصغ (جماعي) فوق حشبة المسرح ، وأن تُرى
خصائصها الفردية وتُحس روابطها الانفعالية . ولو كان الحكم قد صَبَّ
مسرحيته الشهيرة « أهل الكهف » في قالبه المقترح ، وقدمت عملياً في
صالة مختزلة ، وشاهدها أصدقاؤه وحده ، هاته النتيجة ، وأصيب
بصيق شديد ، لصعوبة الرقعة الدرامية ، واستيعاب أفكار المسرحية ،
لأعلى الذين لم يقرأوها من قبل محصب ، بل أيضاً على العارفين بها ،

الحضرة ، وألوان التوتر الحادة المستحفية ، أو مسرحيات «ميتزلنك» ذات الأحداث للمككة ، والشخصيات التي تتحرك كالشمس ، ولانتمهم أضلأ أو دواهبها الكامنة خلفها ، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية ، وأنواء العموض والأساطير .

وهناك دليل مادي آخر على عدم صلاحية القالب المقترح للاستخدام ، وهو أن المؤلف نفسه لم يحاول - خلال هذه السنوات الطويلة الماضية - أن يصب فيه أية مسرحية له ، ويدفع بها إلى الحكواتية ، والمقلداتية والمتاحين في ريف مصر (الحديثة) ، وكى يحققوا الأمل الذي طالما نمتاه الجميع في كل مكان ، وهو : (شعبية الثقافة العليا) ، أو عبارة أخرى هدم الفاصل بين سود الشعب ، وآثار الفن العالمي الكبرى (ص ١٧) . كذلك لم يمرر أى مخرج ، أو ممثل ، أو كاتب في مصر - أو في أى قطر عربي (أو في قطر أجنبي) بطبيعة الحال - على صب أية مسرحية - معروفة أو مجهولة - في هذا القالب الزنزانى الضيق ، برغم شدة حاجة فرق الأقاليم - بصفة خاصة - إلى صوص مسرحية ، لاحتاج إلى عدد كبير من الممثلين والممثلات ، أو إلى ديكورات ، أو مسارح مجهزة بالوسائل التقليدية

لقد كتب «أولوميلر» مسرحيته المعروفة «موت بالغ مصقول» ، كى يؤديها ثمانية ممثلين ، وخمسة ممثلات ، على أن تتقل الأحداث والشخصيات بين عالم الحاضر ، وعالم الماضي ، أى بين مرحلة الشيوعية البائسة ، ومرحلة الشباب المفعمة بالأمل . ماذا يحدث له ، لو علم أن حكواتيا ، ومقلداتيا ، ومقلداتية ، سيقومون ثلاثتهم - بملابسهم اليومية المعتادة ، فوق أرض عارية من أى عنصر مسرحي - بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة ، التي تعيش مرة في الذهن ، في عام ١٩٢٨ ، وأخرى في الواقع في عام ١٩٤٢ ؟ حتماً سيصاب بالدمر الشديد خوفاً على عمله من التلف البالي ، والمحل الفكرى ، أو - ربما - بالإعجاب الخرافى الساحق .

إن غاية القالب المقترح ولبابه هما - في بساطة - اختصار عدد الممثلين والممثلات (مها بلغ) في أى نص مسرحي معروف ، إلى ثلاثة فحسب ، أو أربعة في الحالات النادرة جداً ، على أن يكونوا قادرين - بلا شبه المسرح ، أو ديكورات ، أو أزياء خاصة ، أو «مكبجة» ، أو مؤثرات صوتية وضوئية - على عرض هذا النص في صيغة أدائية تكون أقرب إلى السرد منها إلى التمثيل المعتاد أمام أى تجمع بشري أو في وسطه . ولهذا «التصغف الشديد» ، يسمى توفيق الحكيم مسرحه بـ «المسرح المركز» ، ولكنه يعاود تسميته باسم ناقص ونحاشي تماماً ، حين يطلق عليه اسم «المسرح التشريعى» ، لأنه - في رأيه - يقوم على التكريز التشريعى للشخصيات . ولأنك أن للمسرح لا يُقد مُشرَحا ، إذا ضغطت عناصره الأسامية والفرعية ، وحذفت كل خطياته الخيالية ، وعاش بنصف حياة درامية ، وأخرى سردية . أما لماذا يكون هؤلاء المؤدون الأربعة - الحكواتي ، والمقلداتى ، والمقلداتية ، والمذاح - من العناصر الشعبية العنائة والمهوية الدائية ، القى هى في سيلها إلى الافتراض نتيجة لزحف وسائل الإمتاع والتنظيف الحديثة ونمعتها في

بعد أن أصبحت - بالنسبة إليهم - نصاً مضغوطاً ، باهت الملامح ، يتنفس في صموية شديدة ، في قالب مولدى ضيق ، لا لشيء - مرة أخرى - إلا لأن النص المسرحي له عالمه الخاص الذى لا يتحقق ذاته كاملة إلا بتجسيده في فراغ المكان والزمان ، وإعاشته في إطار عصره ، ولا يمكن أن يحقق ذلك ممثلان اثنان لكل أدوار الرجال والنساء . هذا فضلاً عن أن قراءة النص المسرحي قراءة متأنية للتعرف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناحيها العام ، لا تنمى عن خشية المسرح التي تتجسد معها الشخصيات والأحداث في يثاتها المادية والنفسية ، لأن خيال القاري - مها كان حساساً ومنطقاً - لن يستطيع أن يخلق لنفسه عالماً مسرحياً متكاملأ ، يلهم فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التي يحققها المسرح بمسكاته المادية ، وجهود (مضوعة) من الممثلين والفنيين المختلفين ، والشكامين .

كما أن هذا القالب المقترح - للذى يجرّد المسرحية من وعائها الحمسى والخيالى - تعجز حيث ويفتضح قصوره ، إذا ما تعرض للمسرحيات ذات الطبيعة الإيحائية ، أو ذات التركيبة الخاصة ، التي يستحيل عليها الإذعان لعملية حشرها وكبسها في أداء مرتين اثنتين ، أو حتى ثلاثة ، مثل المسرحيات النفسية ، أو اللا معضولة ، أو الرمزية ، أو التعبيرية . فالمسرحية التعبيرية - مثلاً - تهدف إلى تجسيد مكونات العقل الباطنى ، فتستعنى - في ذلك - بمناظر متعددة ، ولغة مقتضبة ، وتلفازية ، ومفككة ، وسريعة ، وشاعرية . ويحتاج تجسيدها إلى أداء تمثلى متسرع وإيقاعات موسيقية وصوتية رمزية ، مع استخدام الأقمعة ، والملابس الغريبة ، والإضاءة الملونة ، وكل ما من شأنه أن ييسر المناخ لظهور الأشباح ، وأطباغ الوحوش ، ويحرك الخيال ويكشف لاشعور الإنسان .

ولا يمكن هذا القالب المقترح من نقل الجور الانفعالى العام - أو نقل رؤية شكسبير المعقدة في مسرحية «مكبث» ، أو «هاملت» ، أو «الملك لير» - فحسب ، بل يتمخض ، عند التطبيق ، عن كثير من المشكلات التي أشرت إلى بعضها من قبل ، مثل مشكلة أداء مايمرى من حوار بين الشخصيات المترامنة ، وعجز الممثل الواحد - المقلداتى - عن أن يوصل توصيلاً صحيحاً خصائص العدد الكبير من الشخصيات في المسرحية الواحدة عن نحو ما نجد في مسرحية «هبط الملك في بابل» ، حيث يزعم تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال ، إلى جانب الوحدات المسرحية

«أنا المقلداتى» ، ساقط الملك ، والشعاذ ، والملاك ، وغرود ملك باس الساش ، ورئيس الوزراء ، وكبير الكهنة ، وقائد الحوش ، ورجل ابوليس ، والمليونير ، وتاجر النبيذ ، وتاجر لبن الحمير ، وأحد الطهاة ، وجندى أول ، وجندى ثان ، وجندى ثالث ، وعدد من الشعراء ، والسياسيين . (ص ٢٧٣) .

كذلك يمكن القول عن تصوير المشاهد المركبة كالشهد الثانى من الفصل الثانى في مسرحية «هاملت» ، حيث للمسرح «داخل المسرح» ، والشخصيات الكثيرة المشحونة بالفعالات والتوتر والتوجس ، أو تصوير مسرحيات تشيخوف ذات الأعمال غير المباشرة ، والميلودرامية

الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولا يكون هؤلاء المؤثرون من عناصر أخرى مثقفة ومذرية حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذي يتطلب قدرات أدائية مثالية - فلن نجد على ذلك رداً ، إلا أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التي لانظير لها في العالم العربي المعاصر ، الذي نقتصر أنه سيقوم باستيراد القالب المقترح لاستغلاله

حاشية على الموضوع

الملاحظ - من الواقع النظري والعمل هنا - أن القالب العربي الذي يقترح الحكيم تركيبة من عناصر شعبية هو قالب للأداء المسرحي بحسب ، وليس للتأليف على منواله . فهو نفسه لم يمارس فيه إبداعاً عملياً ، ولم يتصور احتمال التجاذب العميق بينه ، أو بترافيق - أو دوريات ، أو تنبؤ ، أو هارولد بنتر ، أو سعد وهبه ، أو ألفريد فرج ، أو حتى هو ذاته ، كي يؤلفوا مسرحيات جديدة ، طبقاً لمسح مبتدع في التأليف لدرامي . وإنما هدعت الدعوة - حسباً يبدو من التطبيقات بصفة أساسية - إلى صلب أية مسرحية جاهزة التأليف في هذا القالب . كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة في أثناء التنظيم : « كما أنه يجب لكي يسمى قبا حقيقياً أن يكون صالحاً لأن نصب فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها ، من عالمية وعربية ، ومن قديمة وعصرية » (ص ١٤) . وفي استطاعة هذا القالب - وأن يحمل آثار الأعلام - من إسكيلوس وشكسبير وموليير - إلى إيسن ونشطوف حتى براندسبلو ودوريمات (ص ١٦) . على أن نموذج الحكيم قد ناقص ذلك ، حين أشار إشارة غامضة ، يمكن أن يستدل منها على إمكانية (التأليف) في القالب العربي ، حين قال : « وكما نصب نحن - منذ القرن الماضي - فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوربي أو العالمي ، فإن الشرط الأساسي لما يمكن أن نسمة قالباً للعربي هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم ، وغيرهم من مؤلفي العالم ، أن يصنوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم » (ص ١٤) .

ولأريب في أن جوهر (التنظيم) ، وجميع التطبيقات العملية ، لا ينبغي أن هذا الادعاء المظنون فحسب ، بل يؤكدان ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن التأليف المباشر في القالب المقترح هو ضرب من المستحيل . فإذا ما تصورنا - مثلاً - أن الشاعر المسرحي « ماكسويل أفرسون » قد مرق مسرحيته « البرايث ملكة » ، كي يبيد تأليفها (شعراً) في القالب العربي ، فإن عليه أن يتحلى الأحداث التاريخية والبتكرة . وسار الحبكة الرئيسية وفروعها ، وجميع طامع ثمان وعشرين شخصية وكلامها وحركاتها ، بالإضافة إلى الحراس . وهذه الشخصيات تتوزع أعمارها على النحو التالي : اثنتان وعشرون شخصية رجالية ، أربع منها بين العشرين والثلاثين ، وثمان بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث بين الخامسة - والثلاثين والأربعين ، وثلاث بين الخامسة - والستين والسبعين ، وواحدة في الثمانين . أما الشخصيات النسوية فتست ، إلى جانب وصيفة ، وأعمارهن كانتالي ثلاث مهم بين السادسة عشرة والعشرين وواحدة بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحدة تلخ الثمانية والستين . هذا إلى جانب الأماكن والأزمنة المتعددة . إذا ما تم سؤلف تصور كل ذلك في خياله ، فعليه أن يصبه في القالب العربي ،

فيحصل الحكواتي للرواية والشرح ، والمقلداني لتأدية أدوار التبين وعشرين شخصية رجالية ، والمقلدانية لأداء أدوار النساء السبع . وإذا ما وقعت المعجزة ، وتم للشاعر الأمريكي المستعرب تأليف مسرحيته في الأسلوب المقترح ، فلن تكون أبداً مسرحيته المعروفة بهذا الاسم ، بل ستكون كيباً شكلياً معيلاً بزحمة من الشخصيات المتداخلة ، واللوان الحوار المعقدة ، التي تعيش في غيبوبة من العموص واللبس ، وعدند لن يصلح هذا الكيس المسموح للعرض على الجمهور . فإذا ما استبعدنا (احتمالية) الدعوة إلى التأليف المباشر في القالب العربي ، فإن الوجه الآخر لاستغلاله يتحصر في عملية صلباً للمسرحيات الجاهزة فيه ، لإعادة قولتها . وهذا يعني - في بساطة - أنه يتحتم على أي مؤلف - في الشرق ، أو الغرب - يؤد الانجاء إلى هذا القالب المقترح ، أن يدع عنه الدرامى - أولاً وقبل كل شيء - طبقاً لأصول القالب الأوربي ومقتضياته ، ثم يقوم - هو أو غيره بصلب النص المبدع في القالب العربي . وهذه الحقيقة الواضحة ، تجرد القالب العربي المزعم من خصائصه القالبية وجوهرياتها التي تميز القالب الأوربي المعروف . ومن ثم يصبح القالب المدعى مجرد صيغة حديدية ضاعطة ، الهدف الوحيد منها هو تصغير حجم للتصوص المسرحية ، وانحزال جهالباتها إلى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد في القالب الأوربي مكتملة المقومات من حيث هي جنس درامى ، يعيش في عالمه الخاص الذي لا يتكرر بداته في أي خصوص أخرى

الحقيقة ، أن النظرة للمقارنة التاريخية في عناصر القالب المقترح - كما نصّ عليها توفيق الحكيم - لابد أن تحملنا على الرجوع إلى جذور ما يسمى بالقالب الأوربي الحالي ، التي تمتد في أحشاء الدراما اليونانية القديمة ، والتي تولدت من بذور شعبية ترجع إلى ما قبل القرن السادس قبل الميلاد . وهذه البذور ، وتلك الأصول القديمة ، تكاد تتشابه مع العناصر الشعبية المصرية ، التي بدورها الحكيم إلى البدء بها في نهايات القرن العشرين . فمن رأى أرسطو أن أصل التراجيديا اليونانية يعود إلى الأناشيد الديثرامية الدينية ، التي كانت تزدى في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس . ومن المثير أن هذه الأناشيد الشعبية ، كان يؤدونها خمسون رجلاً مع قائدهم ، وهم مقفونون بحجود الدهر ، ومقفون حول مذبح الإله . وكانوا - وهم ينشدون ويرقصون على أنغام الموسيقى - يحكون مشاهد متنوعة ، من حياة هذا الإله ، وكانوا يجاهدون - عن طريق التعبير بالإيماء والحركة - أن يحلفوا زبائماً بالواقع ، ويصنعوا المشاهدين بأنهم كانوا أنفسهم حاصدين عند وقوع الأحداث المروية . وأهم ليسوا مجرد رواية أو سارددين ومن المستحيل التراجيديا تطورت من الحوار الذي كان يجري بين قائد الحوقة والحوقة ، في الفترات التي كانت تقام بها بالبناء الشعبي . ومن ثم فإن أصول التراجيديا تكن قبا كان ينطق به القائد ، لاجبا كانت تردده الحوقة ، كما يرسم بعض النلاسطين المحدثين .

وتؤكد المباحث التاريخية كذلك ، أن الشاعر والممثل « تيسس » - الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد - يعد خالق التراجيديا اليونانية ، بإدخاله للمثل - لأول مرة - إلى أعضاء الحوقة الديثرامية

ومجدداً - مرة أخرى - وبعد عمر طويل - مستخدم القالب الأوربي
برمته ، ولكن من باب حلو

إن القالب الأوربي أنشأه بالرادلو - والديجفراطة ، والصحافة -
ملك لأقطار الحضارة الحديثة - وقابل للتطوير لحمل مضامين عربية
صحيحة ، بل خاضع للتصليح والتحويل . والحكيم يعترف بهذا في أكثر
من موضع في مقدمته ، فغنى نسي القالب الأوربي أو العالمي قابلاً
وشكلاً . لأنه صالح لأن تعكس فيه كل الموضوعات والأفكار من
المغرب والشرق على السواء (ص ١٤)

إن تاريخ المسرح الآسيوي - ينسب بوجوده قوالب قومية أصيلة
تولدت وترعرعت في تربة وطن القومى - بمحور عن التأثير الأوربي
واستطاعت بإمكاناتها الشخصية الخاصة ، أن تجتذب بعض التبريريين
من كتاب المسرح العربى ومخرجيه ، من أمثال بول كلوديل - وأنطونين
لوتو وبرقولة بريخت وغيرهم ، من الذين حاولوا أن يعزوا على حلول
للمشكلات العملية في القالب الأوربي - أو حاولو تجديده شبهه - من
حيث النص - والممثل والديكور ، والأزياء ، والمكينة . على أن
اهتمام هؤلاء التجريبيين الغربيين بذات المسرح الشرقى ، قول - في
نفس الوقت - بحركة اهتمام عكسية ، قام بها التبريريون الآسيويون
الذين دعمتهم الحاسة الشديدة - خلال ثلاثة عايم الأخيرة - لتطوير
مسارحهم المحلية الحديثة ، على أنس من القالب العربى ومآذجه . ومع
أن الدراما الآسيوية الجديدة - التي هجبت على أيديهم بعناصر غربية -
لا تزال تحتل المركز الثانى بألمية للدراما التقليدية ، فإنها تهر على افق
والنوع ، واكتساح مآعدها . وراء هذه المزاحمة - بين القديم
والحديث - كان على القوالب المسرحية ذات الصبغة القومية الخاصة .
إما أن نعاهد صد غزو القالب الأوربي - بدعوى الحفاظ على فنون الآباء
والجدود - وإما أن تتحايل على البقاء بمهادنة ، والتأثر بقواعده ، وهذا
التأثير أمر طبعى ومعنوم ، لأن رياح التغيير التي تهب من العالم الغربى على
البلدان الآسيوية ، تنال - يوماً بعد يوم - من أنظمتها السياسية
والاقتصادية والاجتماعية التقليدية . ولأن المسرح مؤسسة ثقافية
اجتماعية ، فلا بد أن يستجيب للتغيرات التي تطرأ في محيطه العام ، على
نحو يؤكد أن الغلبة في المستقبل ستكون للقالب المسرحى كما تصوره أوربا
وأفريكا ، لأنه قادر على التعبير عن المشكلات المعاصرة المتجددة وعلى
مسيرة موجات التحديث التي تتوالى على البلدان الآسيوية ، ولأنه -
فوق ذلك كله - عالمى . وأشبه بالحقيقة العلمية التي يجب ألا تخضع
الناس حول قوميتها أو أجنسيتها بل حول مدى أهميتها . ومجال
استغلالها وهذا صدق توفيق الحكيم ، وهو يحجم مقدمته النظرية
القصيرة بفقرة يتراجع فيها بلافة إلى صف القالب الأوربي . ويقول :
« على أن بعد ذلك ، أريد أن أنه بصريح إلى أنه ليس معنى المتأد
هذا القالب الانصراف عن القالب العالمى معروف . وما يسير فيه من
اتجاهات وتطورات - بل على العكس - فإني إنى حسب ذلك أنادى
أيضا بالاحتياط - في نفس الوقت - بالخط الذى سربا فيه حتى الآن
من معاصرة النص المسرحى العالمى - حتى لا تنفصل عن الركب الحضارى
العام في جميع خطواته وتطورات ، ولقد صدق

وقائدها . وكان على هذا الممثل الواحد المتكبر ، أن يقوم (بمفرده)
بكل أدوار الشخصيات الأسطورية في القصة المعالجة ، سواء كانت من
الآلهة ، أو الملوك ، أو الرعاة ، أو الرسل ، أو غير ذلك . وكان عليه أن
يدخل - على التوالى - في إهاب كل شخصية يؤديها . ويصور طبيعتها
وامعالاتها . وبكى يكون مقعاً - بغير المستطاع - كان يستعين على تعبير
ملامح كل شخصية من شخصياته الكثيرة . باستخدام التزيى والقناع
خاصين . وهكذا . غرض الحدث - لأول مرة في تاريخ المسرح
الأوربي - عرضاً درامياً عن طريق الحوار والحركة . بعد أن كان يعرض
في شكل سردي على النحو البدائى الأول .

وابتلاقاً من هذا ، أليست هناك مشابهاة بين الممثل (الواحد)
الذى أدخله نيس على الديرامب منذ حوالى خمسة وعشرين قرناً .
ولمقداني الذى يقترحه الحكيم في القرن العشرين ؟ أليست هناك
مشابهاة أخرى بين قائد الحقبة اليونانية والحكواتى المصرى ، ثم بين
الحقبة والمداح ؟ على أن الأمر لم يتوقف في القالب اليونانى الناشئ
حينذاك . كما يوفى صد الحكيم . بل أحدث الشاعر الدرامى الألمى
إسكيلوس (٥٢٥ - ٤٥٥ ق . م) ثورة تطويرية أخرى في القالب
المسرحى الآخذ في التكوين . وذلك بإضافة ممثل ثان إلى الممثل الأول
(الفرد) الذى ابتكره نيس . ومن هنا تولد الحوار الذى يعد (نرس)
بدراما لهم ، في حين قلت - في العرصن - أهمية الحقبة وقائدها . مثلاً
قمت كسبة الأناشيد الجماعية ، لصالح الممثلين الذين انطلقوا بأداء
أدوار كل شخصيات المسرحية . التي كانت تكتب وتلقى مباشرة للجمعية
وجود شخصيتين اثنتين متحاورتين فوق الحلبة . ولكن سرعان ما قطع
القالب المسرحى شوطاً ثورياً آخر نحو التفرج والاكتمال على يد الشاعر
لدرامى العبرى سوفوكليس (٤٩٧ - ٤٠٥ ق . م) ، الذى أدخل
الممثل الثالث إلى جانب الحقبة وقائدها . وبهذا ، أصبحت المسرحية -
مها تعددت شخصياتها المتحاوره - تؤدي بثلاثة ممثلين . ومن ثم ، تطور
القالب اليونانى ، وأصبحت للمعاصر الدرامية فيه العلية على الأناشيد
الجماعية ، بل لها المستقبل في الاستغلال ، والقدرة على التطوير .
وحمل كل المضامين الإنسانية الممكنة

وهكذا فإن الأناشيد الغنائية الدينية اليونانية التي تولدت منها
البدايات الدرامية - التي أخذت تتنامى فيما بعد وتصلح ، خلال رحلة
حياتها الطويلة - هي الحد الأعلى لما يسمى حالياً بالقالب الأوربي .
وهو - بهذا - حصيلة مجارب طويلة ، وإسهامات عظيمات كثيرة .
حتى ليكاد يكون الحقيقة الناتجة للشكل الدرامى الأمثل . وكل ثورة عليه
إما تعد ثورة محلية محدودة . داخل نطاق الوطن الكبير . كما يسمى
بالجمعية . أو الشعبية . أو محو ذلك من ترمذات محدثة . إنما هي
مواليد طبيعية مشقة من نفس الساق . نتيجة مناخ اجتماعى وضى
معين . ويمس من المعقود أن سعى إلى استيلاد قالب جديد من عناصر
شعية بدائية آخذة في الزوال . تماثل قائد الحقبة اليونانية القديم .
ومثل نيس الواحد ، ثم صيف إليها نملة واحدة . وشرع انشوط من
جديد ، مذعن انه من عناصر شعية محلية حالصه . ولاشك أن
القالب العربى المقترح ، لن يتجمد عند هذا الحد من اللاعبين ، بل إن
حتمية التطور ستقوده إلى شوط آخر في المستقبل . ثم تتابع الأنشطة ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

نخبة مختارة من أحدث إصداراتها



بمكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

قِسْطُ الْبَرِيعَةِ

دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية

لا ريب في أن السنين من هذا القرن الذي نعيشه هي الحقبة التي شاهدت تحرر كثير من دول العالم الثالث ، وهي أيضاً العصر الذهبي للمسرح الملحمي ، وفروة المد البريعي في أرجاء الدنيا ، بما في ذلك عالمنا العربي . فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجة ، ومسرح الحكواتي ، والمسرح الاحتفالي ، وغيرها ، تعمل بعض السمات البريعية . وتعد صبراً للتجاوب العربي مع المد البريعي العالمي . ولقد شاركت البريعية العربية مثيلاتها الأجنبية في إساءة فهم هذه الزاوية أو تلك من مسرح برحت ونظريته ، ومن ثم لم تصدى لأصولها قبل الوصول إلى تأثيرها . وهذا هو هدف البحث الذي نقدم له ، فهو محاولة لفهم مسرح برحت ونظريته في ضوء العودة إلى مصادره الكلاسيكية . على أننا سنحاول أيضاً نزع الأفتنة الوهمية عن بعض المفاهيم الخاطئة حول كل من أرسطو وبرحت . وبينما منذ البداية أن نزه بحقيقة مهمة للغاية ، وهي أن نقد برحت - وغيره - لأرسطية ، لا يستهدف في الواقع أرسطو نفسه بقدر ما يعنى من تبعوه أو فسروه وبالمثل فإن نقدنا نحن الآن للبريعية لا يتوجه بالضرورة إلى برحت نفسه . بل يهدف أول ما يهدف إلى نزع القناع الزائف عن وجه من تبعوه دون أن يفهموه حق الفهم



أحمد عتمان

١ - ظاهرة اللغز البريعي

أوروبا والولايات المتحدة - فإن أحد هذه النظريات أفضل كثيراً من سخط مسرحياته وأساسيه التطبيقية في الإخراج ويرى ويثبت أن وضع مظاهر سوء الفهم هو القول بأن مسرحيات برحت تتبع الحفوض التي رسمتها نظريته ويستدل ويثبت على صحة ربه بالإشارة إلى أن المفردات البريعية انشائه في كتابات عصره هذا - مثل الحركة والتعريب وما إلى ذلك - لم تمنح في شيء سوى خلق متعة لعونه ، تأثير رع لفظياً ، وتشكل لراً محبباً أمام القارئ العادي وأكثر من ذلك فإن هذه المفردات التي تستخدم لوصف مسرح برحت قد صارت المرادف للوحدة للحفظ والنقل لدى أتباع البريعية وهم في ذلك يعتمدون على ما يكف هذه المصطلحات من غموض وضح من السهل على الناقد أن يقرأ عن نظرية برحت - غير المفهومة مهماً كاملاً - بدلاً من أن يجهد نفسه في قراءة المسرحيات وصارت عروض البرليز إنساميل تعالج

بقول برحت نفسه : « لقد تأكدت من أن بعض ملاحظات عن المسرح قد نسيت مهمتها . وقبل كل شيء ظفد تأكد لي ذلك من خطابات أولئك الذين يواظبون ومفالاتهم وأظن أن بعض ملاحظاتي قد أسسها مهمتها لأن هناك نقلاً مهمة ، بدلاً من أن أتصدى لتعريفها قدرت أنها من المسلمات »^(١) . ويعمل هولتهورن سوء الفهم الذي ابتلي به نظرية برحت الدرامية بأن العصى يردد آراءه وأهواله كالسعادوات ، ويطبقونها على أشكال أدبية لا تناسب معها فهي - في رأيه - نظرية نشأت عن تجربة عملية طويمة في الفن المسرحي وثابسته - بالتعاون مع عرفة تمثيلية - أي البرليز إنساميل - لها سمات معينة . ومع رحل مسرح يتميرون عبرات خاصة^(٢) أما العلامة ويثبت - أشهر من تصدى لدراسة برحت - فيشخص أعراض الظاهرة البريعية قائلاً بأنه على الرغم من أن صفة برحت قد أسسها مهمتها - لاسيما في عرب

على ٢ عا داح حبيبته صهره الفرجه . والاصح انها و المقام الاول
وقيل في شيء اخر تحقيق يدعى الامان يوجب المؤلف الدرهم لا
كانت انصهرى

لقد جمع برهنت في ضلوعه وتناحه الأدنى كثيرا من المناقضات . جعلته عريضة لسيء الفهم . وفريسه سهلة للحوير المتعمد أو غير المتعمد . فهو على سبيل المثال لا يكف عن الدعوة للمكر الشيوعي . وفي نفس الوقت برغم - بل يحاول إيهامنا - بأنه يترك لمرجه حرية التفكير بنفسه ولاختيار المخر . وهو يكتب مسرحاً منحيباً تنال في الأحداث في سلامة وجر . دون عمد .^١ تخرج بايق التزكيب . ولكنه يدمر - برصده عرجا - استخدام الآليات والهاويل والألقاب وما إلى ذلك من تعقيدات . وهو في ملاحظاته الضريبة يركز على البساطة ذات المعنى . وفي جميع كتاباته يصفه عامة بمجاهير عناصر متصارعة بشكل لاغت للخطر . هيبه جمهورية وعنده التناقض حيا . في جنب مع العقلانية والتفكير المنطقي المنظم . ولا يستفح أحد . بهم برهنت أو يعرض مسرحياته فأنم يكن منها بكل هذه المناقضات . ولم يستحل من التعديلات ما تلائم مع الظروف المتجددة . فهو يذات يتفق صانح برهنت نفسه على أن في طبيعه برهنت المتناقضة مع نفسها هي التي ألحقت مؤلفاته سعرا خاصا وعمقا هيبا . فهو باقتضام يكن يهدف إلى تضليلنا . وقد يكون علم النقد - الذي يتناقض - هو مسؤول عن زيادة حجم التمر البرهني . لم إن كان كسفة في عهد نقد حتى يكون كبريت وكتاب . في معقنة شاحة . في نسخة مدحه . في نسخة مدحه . والنسبة المصادفة هي أن يوه الحكمة لأصعب . وصحاح اندس من النقاد محصوراً في دائرة سروج والتعقيدات . في السروج لا الأصول . وهذا عين ما حدث برحب . ويسمى في ذلك ويتفق عند تفرد كاسحة أبو المقد الأدنى استهجو . وأدرك بانه قد انحدروا في أسلوب . ومن ثم فإن استهجاب برحب أفضل بكثير من مجرد نقبده أو تقديم عروض مسرحية له أو استبدقي المستطحة

[illegible]

وہاں پہنچ کر میں نے دیکھا کہ وہاں ایک بڑی سی گلی تھی جس کے دونوں طرف کھیتیں تھیں۔ اس گلی کے وسط میں ایک چھوٹی سی سیڑھی تھی جس سے اسی گلی کی طرف جاتا تھا۔

شبهه ، ويريدون منا أن نطلع الأنصر واليابس في البريحية ولعله من
الأمسب هنا أن نضع إرشادات بريحت نفسه ، ونعمل ما أراد هو من
جمهوره أن يعمل ، أتى أن يفلد جمهور الألعاب الرياضية ، فلا يترك
السيحارة من فمه وهو يتصرح على أعماله المسرحية هذه نصيحة بريحية
جد متبذرة بالسبة إلينا نحن المورطين في الصراعات السياسية . وانعازين
في التخصيفات المذهبية . إلى حد أننا نرفض أن نحمل من لتخصيف
الساقي معياراً ثانوياً أو هامشياً في حكمنا على الأشياء وتقويمنا للنصوص
هو أبعنا هذه النصيحة البريحية لاستكشاف أن بريحت - برعم عبيدته
للاركسية - يعاطينا نحن البشر أجمعين ، وأنه في الغالب أشبه مايكون
بأريستوقايسي هذا العصر ، مع تقبيل في كمية الصحة ، وتكثيف
تعضت التأمل .^(١٥)

ويشكك بوليترو في ماوكسية يريخت حين يراها مجرد ستار ، لأن
 يريخت - على حد قوله - كان من المكر وسعة الحيلة حتى إنه فاق نقاد
 ذكاء ودهاء - سواء أكانوا من الجين أم من البشر ، كان رجلاً غامضاً
 وملغزاً ، وكان أبرع من يترك الأسئلة غير المرعوب في طرحها أصلاً
 مفتوحة بلا جواب ، وإنما لنجد في فمه نتائج أسرعى - لى رأى
 بوليترو - دمجاً وعدمياً مثل شخصيته الحقيقية تماماً «عدائرة الطباشير
 انفوقارية» - وهى من أخريات روايته - وصلت على أنها «مثل بارز
 في المسرح الملحمى» - وقيل عنها إنها «أمثولة شعبية محسنة» وكلا
 الوصفين - برغم تناقضهما الظاهرى - صحيح ^(٦)

وكلجو بهذه الدراسة التي تقدم لها . التدليل على أن مكونات مسرح بريخت ونظريته ليست بهذه العراة التي يصورها بها البعض . لقد كان بريخت بارعاً في اختياره الانتقال لعناصر درامية وفكرية شأت هنا وهناك هجمتها وربط بينها علاط ماركسي . وبقي لها نظاماً مب . فيه من التقديم بقدر ما فيه من الحديت . فمن الأخطاء الشائعة التي ستحاول درستنا التصدي لها والإحياز عليها القول بأن بريخت مخترع المسرح المنحى أو مبتدع الأسلوب التفرقي . وكذا القول بأن مسرح بريخت هو مسرح الفرجة والسبة . أو مجرد مسرح لتمثيل والمخرج . أي الحركة . فهو في حقيقة الأمر مسرح المؤلف والكلمة أولاً . ثم بعد ذلك يأتي المثل والمخرج والمصور . يقول بريخت نفسه : « الشيء الرئيسي عند صنابلافسكي وهو يتبأ للعرض هو الممثل . أما بالنسبة إلى « شيء الرئيسي عند استعدادي للعرض هو الكاتب المسرحي » . على أن كلمة المؤلف عند بريخت ليست مقيدة . فالمسرح ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع .

وغير في دعوتها إلى محاوره التقيد الأعشى للبرجيه لانتق من
الاصنافه بشأن هذا المؤلف وخرج لأولى العصور . فهو به كد قد
دعا إلى محاوره الأرسطية . أي انتقيد الأعشى بقواعد أرسطو . دون
التقليل من شأن العلم الأول . ولقد نجح برنخت في دعوتها . وعليها أن
تقتدى به . وتجاوز البرجيه الميعة بالأوهام وسوء الفهم . فبرحت به
بصرف بأن أسلوبه الخبيث لا يعد كاملاً في ذاته . بل هو واحد
من القصور . ويسمى : مستمر محارب . ونحن ندعوه إلى جدو
برجيه ومقتدوه للبرجيه والتكبرية . به . فهاهنا في بيان كيف أن
برجيه قد أقدم كثيراً من انتقاده . لا يتعد . ومن ثم فليس أن ينجح
ببرجيه . ويسبح على موافقه في تعامله معه

على الواقع . وكيف يعمل والاندماج هو وسيلة الإنسان من قديم الزمان لتحقيق الاتصال بأحبه الإنسان ؟

ونتذكر هنا ما قاله فينشيه في معرض رده على آراء شليجل عن دور الحقبة في التراجيديا الإغريقية ، إذ قال إنه يعتقد بأن المتفرج في المسرح يتفرد بالقدر على التدقيق كلما استطاع أن يأخذ الفن كله ، أي أن ينظر إليه بظرة جبالية . وقد أوضح إدوارد بوللو في بحث قيم له أن كل من يتطلب حداً أقصى وحداً أدنى من المسافة ، لأن التفرغ الخيالي لا يحدث إلا داخل هذين الحدين^(٧) وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن تعدي هذين الحدين ابتعاداً أو اقتراباً يحدث خلطة في عملية التفرغ الخيالي . وهذه قاعدة يمكن أن نطبقها على المسرح ، وهذا ما سنعود إلى علاقة المتفرج بالعرض المسرحي .

ويظن الكثيرون أن الفصل كل الفصل في محطيم حدى المسافة الخيالية (أو هدم الجدار الرابع ، أو كسر الإيهام المسرحي) يعود إلى برمخت ، مع أنه اتجاه عام في المسرح الحديث والمعاصر ، له جذوره القديمة التي يمكن أن ترجعها إلى أصل الدراما نفسها . ينبغي هنا ألا نسي ما فعله التعبيريون وما أنجزه إيسن الذي حطم وهم الشخصية الإنسانية ، بل كان ذلك يمثل بالنسبة إليه - وإلى سترينبرج وبيراتنيل - الموضوع الرئيسي وتشغل الشاغل . بل إن عملية تدمير هذا الوهم المسرحي تعدت البنية الدرامية وعلاقة المتفرج بالعرض ، واستندت لتشمل المبني للمسرح نفسه ، وشكل خشبة المسرح كالتدبير الذي أحدثه إيسن في الوهم المسرحي وفي الشخصية الإنسانية كان يحدث في إطار نص مسرحي وخشبة مسرح تقليديين ، أي يتصلبان إلى مسرح الفترة الوهمية . ومن ثم جاءت التعبيرية لتحديث حركة فضالة في هذا الاتجاه التدميري ، علاوة على أنها دعمت درامية الفن المسرحي . بيد أن مصداقها الفكرية قد حلت ميولاً وولدت نزعات ابتعدت بها عن النوايا الأصلية الحسنة ، فلقد انتهى بها الأمر إلى تدمير ما هو أكثر من الوهم المسرحي ، بل تعطلت هذه الميول التدميرية إلى أصول الفن المسرحي نفسها في بعض الأحيان . وأبرز هذه الميول هو الاتجاه إلى تدمير المسافة الخيالية ، الذي نجم عنه غليل التوتر القائم بين الممثل والمتفرج أو العاقل من جهة ، وخشبة المسرح والصالة من جهة أخرى . وهذا التوتر هو لعنصر الذي بدون لا توجد العملية المسرحية من أساسها . وبعبارة أخرى لابد من الإبقاء على شيء من الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظنوا في أماكنهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لا تتعلق بالفصل بين نوع من الوهم وآخر ، أو التفاوت في الدرجات والنسب .

على أية حال فلقد تعددت أساليب ما يسمى بكسر الإيهام المسرحي منذ قديم الزمان . فليس الخلط بين المسرح والحياة ، أو بين خشبة المسرح والصالة ، بالأمر الجديد أو وليد القرن العشرين . فيخص النظر عن جذوره الكلاسيكية ، أي الإغريقية الرومانية - التي سنعود إليها - يعني أن نذكر الممارسة الباروكية في المسرح . لقد استوعب أهل العصر الباروكي بدكاء ميرة تعدد الألوان وتجاوز مختلف الأشكال والظلال وتجاوزها ، وضوا بمكة خطط الجوهر بالظهور ، والطلب بالخيث ، والأبيض والأسود ، وهو خلط لم يصلوا به إلى حد المزج الكامل أو

الدمج الشامل . لقد كتب فتاو ذلك العصر عن موضوع الحياة التي تقع داخل إطار الحدث الدرامي ، والتي قد تمتد إلى خارج هذا الإطار ، وتحدثوا عن المسرح الذي قد يستحيل منه الوهم حقيقة وخلق واقعاً . ولعل الفرق الجوهرى بين مسرحيات العصر الباروكي (وكندا الإليزابيثي) ومسرحنا المعاصر الكاسر للوهم المسرحي ، أن الأول ظل حريصاً على أن يجعل الجمهور متربكاً للعالمين ، عالم المسرح الوهمي وعالم الحياة الحقيقية . وهكذا ظل هذا المسرح محتفظاً بجمهوره بالتمسك الواحدة بين خشبة المسرح والصالة . والمسرحيات الباروكية إذن تزيد من وهم الجمهور بالتناقص للوجود بين هذين الكيانين ولا تفكر في إزائته . أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءاً أو قطعة من العملية المسرحية ، فهو يحرق جراً إلى داخل الحدث الدرامي نفسه . وبانطباع فإن هذا الأسلوب المعاصر يذكرنا بفكرة العرض المسرحي البدائي ، عندما نشأت الدراما من طقس ديني يشترك فيه المجتمع كله ، كما كان الحال في عبادة ديونيسوس عند الإغريق . وهذا ما سنعود إليه

وكلمة الإيهام المسرحي في اللغات الأوروبية الحديثة Illusion جاءت من الفعل اللاتيني illudere ومعناه اللعب بالشيء ، واستخدمه هورانيوس بمعنى أنسل بالكتابة ، وله أيضاً معنى التلاعب أو السحرة . وهذا لفعل اللاتيني المركب مشتق من الفعل البسيط ludere ، ومعناه : ألعب لعبة معينة ، ألعب شيء ما ، أسلى الآخرين أو أسلى ، أرقص ، أضحك

ومن الفعل الأخير جاءت الكلمة ludi ، وهي الألعاب العامة في روما ، التي كانت مهرجانات دينية تحاكي الألعاب الإغريقية ، مثل الدورات الأولمبية المعروفة . ونهنا من الألعاب الرومانية الكثيرة تلك التي تحمل اسم ludi scaenici ، أي الألعاب المسرحية ،^(٨) التي أصبحت إلى الألعاب الرومانية الأصلية في عام ٢٤٠ ق . م . ، أي مع بداية ظهور الأدب والمسرح اللاتينيين على يد ليمبوس أندرويكوس . المهم أن المسرح في الأساس لعبة Play يحتمل الإيهام فيها - وفي غيرها من الألعاب - مركزاً جدياً . ذلك أن المتفرج يذهب إلى المبني المسرحي وقد سمح لنفسه سلفاً أن يتمسك في هذه اللعبة ووطيعة المسرح الرئيسية هي اللعب بمكة الوهم هذه ، بمعنى أن المؤلف يلعب بنفس المكة التي يحاول أن يبدعها ويسحر من الجمهور الذي يحاول أن يخضع لها . وهنا يبيح التعبير المسرحي الذي يتظاهر بالإيهام ، سواء أكان قائماً على الواقع أم الخيال ، والمسرح الذي يكتب بتقديم فرصة للنشاط الخيالي الذي ليس من الضروري أن يكون إيهامياً بصفة خاصة . فأساس مسرح إيسن - وهوسيد الواقعية - إيهامي ، لأنه في قمة تضججه يجعل الجمهور يصدق الصور الخيالية التي يخلقها ويقدمها على الخشبة . أما أساس مسرح سوفوكليس الأسطوري فليس إيهامياً بنفس الدرجة ، لأنه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية . ومسرح إيسن محدود بكل ما هو مقبول ومستحسن ، أما مسرح سوفوكليس فيتمتع بحرية غير محدودة . ويستطيع مثل هذا المسرح أن يتسع للدنيا كلها ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، بل يمكن أن يقرر مثل هذا المسرح من فوق سطح الأرض ذاتها إلى ما فوق السحاب ، دون أن يكون إيهامياً بصفة مطلقة .

وفي مطلع عصر النهضة انحط المسرح الإنجليزي عبر الإيهام في البداية بعلاقته الطويلة والمباشرة مع المسرح الطقوسي ذي الأصول برورية. بل مع الطقوس الكسبة صفاً فإن العصور الوسطى

مسرحيات الأسرار تسبق ونشر مبدأ الانتماء بين حشبة المسرح وجمهور المتفرجين. من هذه المسرحيات كان الممثل والمخرج وكأنها يؤديان معاً دور المسيح المنصوب - على سبيل المثال. ذلك أن هذه المسرحيات كانت في الواقع تقف على الحدود الممتدة والخيط الرفيع الفاصلة بين الطقوس الدينية والمسرحي، حتى إنه صار من الملاحظ أن كل من يقرأ أو يشاهد مسرحيات الأسرار تتأثر حالة من الخشوع وكأنه يؤدي الصلاة في الكنيسة. وتعد هذه المسحة لتشمل أيضاً مسرحيات الأخلاق، هيها كان الناس - أي المتفرجون - كما لو كانوا هم أنفسهم يؤدون دور «البشرية» الشائع في هذه المسرحيات. نعم لقد شارك المتفرجون بمشبههم في أداء أدوارهم التي تصور عالم أكثر واقعية من العالم المحبط بهم. ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لا يحدث تأثيره بفعل الإيهام بل بفعل ممارسة الطقوس الدينية، فبالناس لا يصدقون بأن ما يرونه أو يسمعون على المسرح حقيقي، وإنما هو إعادة تمثيل حدث واقعي بأسلوب معين. وهذا الحدث الواقعي يمكن أن يتخيه المتفرجون. أما إعادة التمثيل فلا تتم على أساس أنها محاكاة بل بوصفها رمزاً - لما يحدث في الحقيقة. ففي تمثيلية العشاء المقدس يقوم الممثل بدور المسيح في تمثيلية عذبة في القديسة. ولا يقع جمهور الكنيسة (المسرح) قط تحت تأثير أي وهم، ولا يفقد الناس وعيهم بهذا الممثل أمامهم هو المسيح، وعلى الجمهور أن يشارك في الطقوس بقدر من الخشوع غير المتصطنعة، قد يصل إلى حد الجزل، وأن يشارك القسيس (الممثل) الأفعال لدى يوحى به. وبذلك تكتمل الدائرة بين الفعل ورد الفعل. ووطبيعة هذا الجمهور ليست سلبية تماماً، بل فيها قدر من الإيجابية. لأن هذا الجمهور كان بداخل المسرحية نفسها وليس أمامها أو خارج نطاقها.

ومن المفيد هنا أن نتذكر حقيقة مفادها أن الاتجاه للمصاد للإيهام في المسرح هو الذي أوجد وهي فكرة مزج نوعي الدراما الأساسيين - أي التراجيديا والكوميديا - إبان عصر النهضة، ففي مسرحية ليوپاس بريستون بعنوان «الميز»^(١) Cambyses (حوالي ١٥٦٩) حل سبيل المثال - نجد الشخصيات التاريخية تحتك بشخصيات أخلاقية ورمزية مثل «الحياء» shame و «المثابرة» diligence مرة - ونحتك بالمهرجين المحليين أمثال هوب Hob ولوب lob مرات. وهذا كله يدخل في باب كسر الإيهام المسرحي. وينمى المسرح الإليزابيثي بحيرة قوية هي قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقوسي والأسلوب الواقعي من ناحية - والتراجيدي والكوميدي من ناحية أخرى. وفي هذا لصدد يسعى إعادة النظر في معنى بعض المشاهد الخفية ذات الطابع الشرير في قلب مسرحية «دكتور فاوستوس» لكريستوفر مارلو (حوالي ١٥٨٨)، إذ لا بد من دراسة العلاقة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين في ضوء هذه المشاهد. وذلك أن الاختيار الأخلاقي البسيط الذي يربطه فاوستوس يعده المؤلف بكثير من التعقيدات على طريق مناقات التأييد غير العادية التي يدعو بها مارلو للمتفرجين للتورط في حياتهم الشريرة

كانت كل المسرحيات الإليزابيثية معقدة بوسائل كسر الإيهام المسرحي، وجمع الجمهور آنذاك بقدرة متميزة على القمع مع العرض المسرحي من لحظات الواقعية إلى لحظات الخيال (الهانتريا). ولقطع كان هذا العامل وراء التفرجات الشيكسبيرية في داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر، بل من جنس مسرحي إلى آخر. ولقد دعت هذه الظاهرة ناقداً مثل بيتل للتحدث عن «الوعي متعدد الجوانب»

multiconsciousness في العقبة الإليزابيثية.^(٢) لقد مر المسرح الإليزابيثي - وهو غير مستقر وتجريبي طبعه - إبان منطف القرن السادس عشر بفترة أعجب فيها الناس بالعصر السردى الواقعي جنباً إلى جنب مع العصر الأقدم وهو الطقوسي. وترتب على ذلك أن ظلت القصة الداخلية على مسافة ما من الجمهور. ول نفس الوقت استقطبت وسائل أخرى من شأنها أن توصل العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور، وتقدم تبريراً ما للعرض المسرحي ككل، أي هذه القصة الداخلية المتخيلة، والأحداث الدرامية الأساسية. إنها إذن وسيلة تضع إطاراً خارجياً للحدث الدرامي. وتقد شاعت في مسرح تلك الفترة وجعلته مسرحاً لا يمكن أن نعدده واقعياً خالصاً، ولا مناهضاً للواقعية، بل ولا يمه أصلاً الفصل بين هذا الاتجاه وذلك.

ولعل أبرز مثل عند شكسبير هو ما يحدث في «ترويض الغر» (حوالي ١٥٩٣) حيث تسرد القصة الرومانسية عن كينج وبنوشيو اللذين مع عضيعة الختان وكريستوفر سلاي المسكوى المصور واللورد يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح. وتبدو هذه الشخصيات وكأنها مأخوذة من الواقع، بحيث يمكن التعرف عليها. وبذلك فإن ما يشاهدونه في المسرحية الداخلية يكسب بطريقة آلية قدرأ كبيراً من التصديق؛ لأنهم يمثلون على خشبة المسرح. فإذا صدقوا ما يقال لهم وما يجري أمام أعينهم، مها كان فارغاً، فعلينا أن فعل مثلهم، ويتبع كل شيء. وعندما يشقظ سلاي من نومه يجد نفسه عوف سرير مريح وأيق فيرى أن حياته الأسبق كانت عمالة حلم. وأكثر من ذلك فإن بنوشيو الذي كان سلاي يراقبه في حالة البقطة هو نفسه يشكر لكي بخدع كينج. وهكذا يتداخل الواقع الحقيقي مع الحلم انومي - وهذا موضوع نجد له أصداء مسبوقة في مسرح توبيك الحكيم^(٣). إنها وسيلة تتسجم مع نسج الكوميديا الرومانسية، حيث إن الآلهة والمخلوقات العولكنورية الخيالية هي التي تقدم لنا ما يقال إنه الواقعي، أما الأشخاص الحقيقيون هم الذين يقدمون لنا ما يقال إنه الخيالي، أو ما يعترض أنه كذلك. وهذا التداخل المقصود بين الواقعي والخيالي هو ما يشكل الهيكل الجوهرى لأية مسرحية من نوع الكوميديا الرومانسية.

وتهدف هذه الوسيلة إلى توسيع إمكانية التواصل بين الواقع لفعل وقابلة الناس لتصديق ما يعرض عليهم من موضوعات حيائية. ولقد كان طبعياً في إبان تلك الفترة أن يكون للمتفرجين من يشبههم على خشبة المسرح من بين المثليين أنفسهم الذين يظهرون وكأنهم قد جاءوا من بين صفوف صالة المتفرجين. ومن الأمثلة الصارخة على ذلك ما يحدث في مسرحية هنري ميدوول H. Medwall «الوحش ولوكريس»^(٤) Fulgens and Lucrece المصنوعة عام ١٥٩٧.

هناك شخصيتان تحملان حرفي «أ» (A) و«ب» (B) اسمين لها ، وهما يقطعان الحدث الدرامي ويتدخلان في كل شيء بالمرحبة . وفي مسرحية يومئذ «فارس يستل المحرقة» ، التي عرضت في عام ١٦٠٩ نجد جورج وبيبل ورالف العدل وزوجته وعلامه يصعدون إلى منصة «شيش» ويحتضرون بالممثلين ويمتنعون هزلية فرعية داخل المسرحية الرئيسية . ولا عربة في ذلك إذا علمنا أن بعض المخرجين في العصر الإليزابيثي كانوا يجلسون على خشبة المسرح . فالفرج بين الممثل والمخرج كان سمة مميزة للمسرح الإليزابيثي وفكرة وحدة الملكية . كان المؤلف التحيل للمسرحية داخل المسرحية يقف على الخشبة مع بعض القناد والمخرجين . وما لا ست فيه أن هؤلاء المخرجين الوميين بمكهم أن يتحدثوا باسم مخرجين حقيقيين ، أي المحاسين في الصالة .

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي أيضاً أن يتقدم أحد الممثلين ليعلم به أن يقوم بدور مقدم العرض المسرحي أو المتعهد به أو حتى محرره الرئيسي . وهو في ذلك يحددنا . لأنه - في الواقع - يعد هو نفسه موضوع الأسس للمخرج . في مسرحية لارستون بعنوان «النظم» (عرضت في عام ١٦٠٣) يعلى الممثل دوره المزدوح . أي أنه يقوم بدور أنتومونتو دوق جوا ومالبهولي في الهزلية التكرية . وفي «مأساة الانتقام» لتورنر (عام ١٦٠٧) يخاطب فيزيكي (أوتدس) جمهور المخرجين وجميعهم عشيقته في آن واحد ، ويصير كليهما سلسة الانتقام المعصية التي يدير خططها . وما لاشك فيه أن هذه الوسيلة تخفف لاس من وفاة الوم المسرحي فحسب . بل من القطاعة الناجمة عن هذا التعصب الشيع أيضاً . وهي وسيلة ستجد لها أصداء قوية في أعالي الجوقة ومبولوجيات والأحداث الحانية لبطل مثل هيرونيوس عند توماس كيد (وسعود إليه) . وهاملت ويانجو وغيرها عند شيكسبير . وفي مسرحية اللاتينية «أوديسوس العائد» Ulysses Redux لوليام هاجر . التي عرضت في جامعة أكسفورد عام ١٥٩١ . جلس خطاب ببلوبي متكررين في رى وصيحات بين ساء المخرجين في الصالة . وفي مسرحية من مسرحيات القناع masque في إيان العصر اليعقوبي كان الممثلون يرتصون مع المخرجين ، وهو ما يذكرنا بما كان يحدث في ميات مسرحيات أريستوفانيس (مثل «برلمان النساء» وغيرها) . ومع ذلك فليس هذا الانتقام الجسدي هو المهم ، ولكن العصر الأهم ، الذي بدون توافره لم يكن ليم عرض مسرحي ناجح أنداك ، هو البناء الصريح الموجه إلى وعي المخرج بأن يلعب دور الشريك الكامل في لعبة المسرحية بصفة عامة .

ودور الحمقى في المسرح ، وكلامهم الذي يتخذ مظهر المباء ويم في موقع من ذكاء بالغ وحكمة صبيقة ، هذا الدور هو ضرب من ضروب «مدحوة الموجهة للمخرج لكي يتدخل بعقله وطقته بما يشاهد . ومن المؤكد أن الأميرة الطرودية الأميرة - عشيقه «أجاممور» في المسرحية التي تحمل هذا العنوان صمم ثلاثية إيسمبولوس المخالفة «لأو يسيا» - هذه عشيقه الممونة هي الحلة الأولى - بقدر ما وصلنا من المسرح الإغريقي - شخصية الحمقى أو المحاسين في المسرح بصفة عامة . إنها امرأة من الشر ، تملكها قوة أبولو الربانية صارت تتحدث بكلام يجمع بين الهديان والتنبؤات من جهة ، وعجريات الأحداث

الدرامية ، أي الواقع ، من جهة أخرى ، أي أنها محط بين الوم والواقع . ولقد تكرر نفس الشيء في «الملك لير» و «هاملت» لشكسبير . فهاملت وهو يعاني حشرات الموت ، ويختص عليه الوقع والوم ، لا يخاطب جمهور المسرحية الداحية فحسب ، بل جمهور الصالة أيضاً ، حين يقول

«أتم يامن تلبون شاحين وتزلعنون لما حدث هنا

أتم أيها المثلون الصامتون أو المخرجون على هذا الحدث»

ومن الصعب علينا أن نقبل رأي آن ريتز بأن المسرحية لأخلاقية في عصر تيودور قد عانت من طغيان جمهور المخرجين بكثرة خطاب موجه إليه مباشرة ويلون دأع في أغلب الأحيان . ونقول أن ريتز كذلك إن فكرة اعتبار الجمهور شريكاً كاملاً ومكلاً للفنانين بالمثل بدأت تهاور أنداك . إذا كان كل خطاب موجه للجمهور من فوق خشبة مسرح يعد عصرنا الحديث كسراً للإيهام المسرحي يلتق ترحيباً كبيراً . فليس من المنطق أن يعد متصفاً أو مصطفاً في عصر كان لا يعترف بالإيهام المسرحي أساساً لهذا الفن . فالبرولوج والإيلوج وأعلى الخولة كانت - ضمن وسائل أخرى كثيرة - بمثابة جسور متينة تربط بين الوم والحقيقة . وهذا ما يعترف به آن ريتز نفسها .^(١٧) . وعلاوة على ذلك فإن الربط بين جمهور الصالة وخشبة المسرح لم يعد يقتصر على الوسيلة المثة المتمثلة في مخاطبة الجمهور مباشرة خارج نطاق الحدث الدرامي ، بل أصبح هذا الربط يقوم على أساس الإدراك بأن هناك نقاط التقاء لا تحصر لها بين الحياة الفعلية والمسرحية المعروضة . وفي مثل هذه الحالة كان اللا إيهام هو الأساس والقاعدة ، أما لحظات الإيهام فهي الاستثناء .

وفي مسرح شكسبير تكثر الأحداث الحانية الحانية الصريحة أو الصميمة ، بحيث يمكن القول بأن هناك على الدوام في كل عرض مسرحي شيكسبيرى حدثين دراميين بدلاً من حدث واحد . وهذان الحدثان بحريان متراميين ومتوازيين ، ولكنها متمازجان من حيث علاقة كل منهما بالجمهور ، ومن ثم يتطلب كل منهما حكماً خاصاً يتناقض جدلياً مع الحكم الآخر وبكمله . ولمثل الصارخ على تلك الأحداث الحانية هو حديث كليوباترا قبل انتحارها ، إذ تمشي دل الأسر في القيود الرومانية ، وتخرج من فكرة شيانة الرومان بما وهي تساق في موكب نصر فيصر (أوكنايوس) حيث تقول (الفصل الخامس ، المشهد الثاني ، بيت ٢١٩ - ٢٢١) :

«وسوف أرى صيباً يلغ بصوته الحاد وهو يمثل دور كليوباترا عن

أنا مومس»

هنا ينبغي ألا ننسى أن صيباً حديث السن هو الذي كان في الواقع يؤدي دور كليوباترا على المسرح الإليزابيثي . وبعبارة الحال لم يكن هذا الصبي ليقتل أداء دور الملكة المصرية العاشقة . ومن ثم فإن التفسير البسيط لوجود هذه الكلمات في النص الشكسبيرى هو أن الممثل هنا يسخر من الشخصية التي يمثلها ويشتد بدوره بل بشخصه هو عن طريق اللعب بالألفاظ . وقد يشك البعض في أن الجمهور الإليزابيثي قد وجد هذه العبارة طيبة أو أنها تشير بوصوح إلى الوظيفة السيمية للجمهور بوصفه حكماً ومعلماً في مسرح جلوب نفسه ، لكنها تؤكد أن التندر في الكلمات المختلفة ينال الجمهور هذه الذي ارتضى منذ أربعة قصول

مسرحية مصت أن يمثل هذا الصبي الصغير دور الملكة العظمية المهية سيده النيل والشرق . ومنكة الحب والعشق (١٣) ودعنا تسائل ألا يقر بنا هذا من أسلوب برونفلو وما يطلبه برنيت من ممثلي المسرح الملحن ؟

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي الزج بالجمهور إلى خشبة المسرح ومن أن شرع في توصيح ذلك بود التنيه إلى أن «أوديب ملكا» سوفوكليس قد خطب موجه من أدب إلى أبنائه أفراد شعب طية ، في بحره . فالخوقة في كثير من المسرحيات الإغريقية تمثل الشعب ، وهي بوجودها المشر في الأوركسترا تشترك في الأحداث لشراكاً حصوي . وتلعب دور المخرج (المثال) ، وتنبؤ عن الشعب في آن واحد . ومسرحيات أريستوفاني الكوميدي والأكثر شعبية بطيعة احذر . معمة بتقاط التلاحم بين جمهور المخرجين وما يجري أمامهم في معرض مسرحي . حتى إن هذا الشاعر يحمل الممثلين يطلقون الكات ومكذبات في تشديف المخرجين أنفسهم في أغلب الأحيان . وما أن تصل إلى نهاية أية مسرحية أريستوفانية حتى يجد هذا الجمهور - كما سبق أن قلنا - وقد اندفع ليشترك مع الممثلين والخوقة في رقصة ختابة صالحة ووليمة مباحة . وعندما يقدم مسرحنا الحديث والمعاصر الجمهور على الخشبة . يبدو هذا الجمهور وكأنه مرآة تعكس الصالة . فهي إذن مجموعة من - من على خشبة تمثل جمهور الصالة من ناحية وتمثل جزء من الإيهام المسرحي من ناحية أخرى - والدليل على ذلك ما يحدث في مسرحية «بوليوس قبصر» لشكسبير . فالتناقض الحاد بين الجمهور الذي يتدخل بوحشية مع غصبة أنطونيوس النيفة من جهة . والجمهور العير الذي يحاوره حديوس ماريوس ، هذا التناقض لا ينجي على أحد أثناء العرض المسرحي . ولكن شكسبير يميز بين جمهور الخشبة وجمهور الصالة . فعند مشهد السوق العامة Forum يأتي المشهد الصغير الوحشي عندما يرق سينا إرباً إرباً . أما في «كورولانوس» فإن مشهد السوق عندما جد مختلف لأن الجمهور يقترب من كورولانوس باحترام ودود . يأتون فردى ومثنى وثلاث . في «بوليوس قبصر» لا يتحدث إلينا جمهور الخشبة مباشرة ويبدو أنطونيوس سياسياً خطير من بروتوس . أما جمهور خشبة في «كورولانوس» فيحدث بقدر أكبر من الانصيابة ومصق حيث يمكن أن تأخذ بكلامه وأحكامه معياراً للسلوك غير معتد . من حسب الرجل الذي يسعى إلى أن يكون فصلاً ، أي كورولانوس . وهكذا ينعطف شكسبير بالشعب في هذه المسرحية محاذلاً حتى النهاية (١٤)

وإذا كان جمهور الخشبة في المسرح الحديث يمثل الخلفية الاجتماعية فإنه كان في العصر الإليريائي - مثل الخوقة في المسرح الإغريقي - يمثل شخصية جماعية لها موقف ورأي متضامن أو متعارض مع الشخصية الرئيسية . ولكنها في كل حال تسهم إسهاماً عضوياً في الحدث الدرامي كله . فأفراد اللاط الذين يشاهدون مباراة كلاوديوس مع هاملت في مسرحية الداحية هي الرأي العام الذي يرغب في النهاية على وقف هذه المسرحية الهزلية . ومجلس الشيوخ في مدينة البندقية هو الذي يصدر حكمه على ديوب كل من ياحو وعطيل - في المسرحية التي تحمل اسم الأخير عمو - مؤكداً الرعب العام الكامن وراء العذاب الفردي . وفي

مسرحية «ماكيت» يتقسم جمهور الخشبة الذي يكشف جرعة قتل دنكان (فصل ٢ مشهد ٣) إلى أربعة أقسام : الأول هو المجموعة التي تفحص ملابس الحرية ، وهم ماكذوف وليوكس وروس ، والحمد الثاني هو المجموعة للشكوك في أمرها ، ويمثلهم بانكو ، وانقسم الثالث هو المجموعة المدبة في حقيقة أي ماكيت وليدي ماكيت ، وانقسم الرابع هو مجموعة الأبرياء . وهما مالكو لم ودوبلير . ومن الملاحظ أن كل قسم من هذه الأقسام الأربعة يتصل درمياً بوسيلة أو بأخرى بسمت المقتول . كما أنها في نقاشها تبتعد عن - أو تقترب من - جمهور الصالة الذي عليه أن يحدد موقفه في ضوء هذه الأقسام - أو يعرف - الأربعة . إنها إذن أربعة اختيارات مطروحة . وأربعة موجه من المشاهدين . وبينما كل مجموعة منها تراقب الأخرى فإنها عن ستمحس الحقيقين في الصالة تتمتع بمشاهدة هذه المجموعات كلها في وقت واحد . وينتهي المشهد بترك مالكو لم ودوبلير وحدهم فينادلان أمام الحديث حول ما سيعملانه في هذا المأرق الراهن ، ويقرر - هرب قائلين لنصيبنا ولنا .

«أين نعيش؟ الطناجر تكس في ابتساعات الناس
القريب منا دم ... والأقرب دعوى»

المسرحية داخل المسرحية إذن وسيلة ناجعة لتضييق المساحة الاحدية . وعلامة بارزة ومميزة لمسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليريائي بصفة خاصة . وهي علاوة على ذلك أداة يغاظ بها المؤلف ومن الجمهور الصالة ويكسر الإيهام المسرحي . وفي الكوميديات لرومانس يبدو المخرجون في المسرحية الداخلية ، أي جمهور الخشبة . أكثر مكانة وأكثر واقعية من جمهور الصالة إلى حد ما . وسبب ذلك بسيط . وهو أن هذه المسرحية الداخلية هي في الأساس وهمية ومصطنعة . وليس هناك مسرحية داخلية في «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير . وإن كان «فيبي» يغني قبل المسرحية ، وفي أثنائها ، وبعدها ، وهو بذلك يضع لها إطاراً خارجياً . ويفت على مبعدة من الأحداث ليبقى عليه صلالاً رقيقة ، ويخفف من آلام العشاق وتعاسيمهم ، ولديه في نفس الوقت فرصة لمس الواقع الحى . وعندما تلبس فيولا ملابس صبي - ولا أحد من الذي كان يمثل دورها في إيان العصر الإليريائي صبي حد - فإن الشخصيات الكبرى تتحدع بالضرورة ، وتعمل على ما هي عليه . حتى تكشف فيولا عن نفسها بنفسها . وبذلك تبدو المسرحية كلها كما لو كانت خيالاً غير متوقع ، أو - كما يقول فيبي لسيباستيان بالمسرحية صديقه (الفصل ٤ المشهد ١)

«لا أنا لا أمرتك ، ولا أنا مرسل إليك بواسطة سيدي لكري
أطلب منك أن تأتي وتحدث إليها ، وليس اسمك مسرور
ولست هذه أنى أنا ، لا ... لا شيء هو كي هو ...»

وصفوة القول أن المسرح الإليريائي واليعقوبي مسرح كس لا إيهامي ، اتخذ مساره الواقعي في طريقين أحدهما يقودنا إلى ما هو حقيقي والآخر إلى ما هو غير ذلك . وفي المخرج بين هذين العاملين يتوسط عجيبة من المفاهيم للنشظة للذهن . ومن هنا يستطيع تفهم فكرة - الوعي متعدد الجوانب - المشار إليها سلفاً . وهي ميزة الإليريائية مكنت حرج . والممثلين والجمهور من التوفيق بين الإيهامي وللا إيهامي في تش

المسرحي . لقد كان المسرح الإليزابيثي يقوم على التزاوج والمخارج بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي .

كان المتخرج في العصر الإليزابيثي (وكما كان في العصر الوسيط) يستطيع في سر أن يفكر بصورة خيالية ورمزية . وسرعان ما تحولت فكرة المسرحية داخل المسرحية إلى الحيلة المخارية نفسها ، أي أن كل جملة تقال صارت تحوي في داخلها جملة أخرى صميمة ، فظهر القول عبر جهره . وفي مسرحية «النساء الآسيويات» لتوماس كيد (عرضت عام ١٥٩٦) يرى شبح أندريا يتابع عن كثب الحدث الدرامي الداخلي بصحبة رفيقه الرمزي ، أي «الانتقام» Revenge . وهكذا أصبحت المسرحية الرئيسية هي نفسها مسرحية داخل المسرحية على مستوى واسع . فتقدم شخصيات في المولوج يجعل الأمر جده مختلف عن الاكتفاء بشخص واحد يقدم الأحداث والمسرحية . كانت هذه الشخصيات جميعاً تطل على الأحداث وتعلق عليها ، ومن ثم فإن مسيرة الحدثين الخارجي والداخلي ظلت همومة طوال الوقت . فضلاً عن ذلك فهناك مسرحية أخرى تائهة داخل المسرحية الداخلية نفسها . إنها تلك الخيلية التي يمدّها هيرونيوس ، ويمثل فيها قصة قديمة أمام رجال القصر ، ويوزع الأدوار على مساعديه أمام المتفرجين على الخشبة ومتفرجي الصالة بطبيعة الحال . ويهدف هيرونيوس بذلك إلى هاملت تماماً - إلى أن يتفهم من قاتل ابنه هوراشيوس شخصاً جاداً في «النساء الآسيويات» أمام ثلاث مسرحيات في مسرحية واحدة ، تندمج في بعضها البعض ، وتصل إلى النهاية عندما يمثل هيرونيوس أنه يقتل هذا الشخص أوداك في المسرحية الداخلية الثالثة ، في حين أنه في الحقيقة يقتلهم قتلاً فعلياً بوصفهم شخصيات في المسرحية الرئيسية (وهي المسرحية الداخلية الثانية) . وبعبارة أخرى فقد خلط هذا المشهد بصورة لم يسبق لها مثيل بين الإيهام واللاإيهام ، وبين الخيال والحقيقة ، بحيث إن متفرجي الخشبة الداخليين ومتفرجي الصالة الحقيقيين لم يعرفوا أين الخيل وأين الحقيقة (التي هي بالطبع تمثيل أبصاً) ، أو أين الوهم واللاوهم . وعليها نحن المعاصرين أن نسأل : ماذا فعل بيراندللو أكثر من ذلك ؟

لقد كانت الدراما الإليزابيثية إذن مليئة بشق الأساليب ، فيها الإطار الخارجي ، وفيها المسرحية داخل المسرحية ، وفيها الحدث الداخلي والحدث الخارجي ، وفيها الجمهور على الخشبة والجمهور في الصالة ، وفيها كسر التسلسل الدرامي بصورة فجائية . وللوهلة الأولى تبدو لنا مكروبات هذه التركيبية المعجبة غير متجانسة ، ولكن الأمر غير ذلك واحصاً يقع في بظرتي نحن ؛ لأننا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس ، يبحث عن وحدة الحدث التي تنتمي إلى الواقعية المعاصرة . إن صيغاء الانطباع وردود الفعل وألوان الانفعال ودرجات التوتر المتولدة من المسرح الإليزابيثي هي لنز هذا المسرح ومفتاحه في نفس الوقت . إنه كالفادية المعاملة بالبيارات والمثلثات المعقدة المختلطة ، ولقي تشيع الشهية إشباعاً كاملاً ، ولكنها توقف الشهوة وتركها حوصى أكثر من ذي قبل ، فزبدنا طمة على لمة . وإذا كنا في القرن العشرين نسمي إلى قطع جبل الواقعية بتقنيات مختلفة لكسر الإيهام المسرحي فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى وسائلنا الجديدة . حد

على ذلك مثلاً «دائرة الطباشير القوقازية» ، و «الإنسان الطيب من سيتروان» لبريخت ، إذ نجد أن المسرحية الداخلية في كليهما بسيطة ولكن طريقة سردها هي المعقدة والعريضة . إن وسيلة السرد التاريخية عند بريخت هي التي ترغم المتخرج على أن يكون واعياً ومدركاً لخطوبته بوصفه ممسراً وحكماً في ما يشاهد .^(١٥)

يبد أن المؤلفين المحدثين لا يكتفون بإظهار كيف توهم مسرحية إلى جانب مسرحية أخرى أو في داخلها ، بل يذهبون إلى أكثر من ذلك حين يدمجون المسرحية الداخلية دماً إلى الجمهور نفسه فيورصونه فيها ويحملونه بتدريج مع ممثلي المسرحية الخارجية . وهذا يعني أننا نشاهد المسرحية الداخلية معيون ممثلي المسرحية الخارجية ، أو نحن نراقب هؤلاء الممثلين وهم يحملون أمتعتهم ومعنائهم ليمثلوا المسرحية الداخلية ، وهجأة يتدفع مدير المسرح ليمرصر على شيء ما في المسرحية . فهو بذلك يصنع نفسه في مستوى جمهور الصالة . أفليس يعني هذا أن على الفنان المبدع أن يحتفظ بمسافة للرؤية تسمح للمتخرج بأن يشتق لنفسه خبرة عامس النتائج الفني لا أن يسلب منه رد الفعل العاطفي وانفد الأمل ؟ وهناك من يذهبون إلى وضع للممثلين المتخرجين في المسرحية الداخلية بين أورد جمهور الصالة على نحو يخلق جو العرس المسرحي الذي يصم تحت جناحه بالتساوي الصالة بجمهورها المتفرج والخشبة بممثليها ودبكورها . والمثل الصارخ على ذلك النوع من المسرحيات يأتي من بيراندللو في مسرحية «الليلة فوجئ القليل» التي كتب المؤلف في توجيهاته المسرحية ما يهدف إلى إداة كل تفرقة بين جمهور الصالة وجمهور المسرحية الداخلية ، أي متفرجي الخشبة . وهو في نفس الوقت يرتفع بمستوى الجمهور بالصالة إلى مستوى ممثلي المسرحية الخارجية ، مما يعني إشراك جمهور الصالة في الحدث الدرامي . وهنا نقفد الموضوعية وراء المسرحية الخارجية ، ويصبح كجمهور متورطين عاطفياً فيها إلى درجة أن حاسة النقد قد تلاشى . فشاركنا للتجربة قد تفقدنا ميرة رؤية جوهر الأشياء ، ويصبح هنأ الأوحده هو أن نرد بعبارات لادعة أو حتى بلكات اليد !

وجيأ إلى جنب مع محاولات تخليط المسافة الجمالية تجري محاولات أخرى لإزالة المسافة المكائبة بين خشبة المسرح والصالة . وقد وصل الأمر إلى حد إلغاء منصة التمثيل . وأبرز مثل على ذلك هو مسرح الحفلة أو الدائرة arena . وهذا اللفظ اللاتيني في حد ذاته مؤشراً واضح لاتجاه المسرح الحديث ، فهو يعني بناء معمارياً أقيم لأهداف أخرى غير العرس المسرحي . فالكلمة تعني حرفياً «الزمل» وتندل على المساحة للوجود في مركز المدرج الدائري amphitheatron التي كانت تغطي بالزمل . وهذا يدل على نوعية العروض التي كانت هناك . إنها مبارزات الجلادين ، أي المتصارعين بالسيف gladiatores ، لقي قصد أن يشاهدها جمهور يستدير حولها في شكل حلقة أوسع ، تصم حلقة العرض الأصغر . ويحس هذا الجمهور على مدرجات أكثر انحاداً من مدرجات المسرح العادي وبالطبع لا يمكن أن يكون للممثل المسرحي أكثر من وجه واحد وظهر واحد ، فكيف يمثل الجمهور مستدير إلا إذا تحرك كانهلوان ؟ ! ولكن الذين يدافعون عن مسرح الحيلة أو الحلقة يرجعوننا إلى المسرح الإغريقي

كلمتا «الصالة» و «الحشّة» شبه لفظين مترادفين ؛ إذ زال الحائط الرابع بينهما نهائياً

وسيلة أخرى يتبعها المحدثون وهي محاولة محاصرة صالة المخرجين نفسها ، كأن تقام ثلاث خشبات للمسرح ، واحدة وسطى والأخرى على الجانبين . ولقد فعل ذلك كان دى قبلدى عام ١٩١٤ . ولكي تتم عملية المحاصر أصبحت خشبة مسرح رابعة Lobby Stage وأصبحت مقاعد المخرجين من النوع المتحرك الدوار لكي يتمكن الحاضرون فوقها من متابعة العروضات في كل الاتجاهات . ولأن مثل هذا المسرح يسمح بعرض أحداث متباعدة زمنياً في وقت واحد فإسما تذكرنا بما كان يحدث في العصور الوسطى مع اختلاف واحد ، هو أن ذلك كان يتم في مسرح العصور الوسطى المعتصم بمكرة أن يظل الجمهور والممثل وجهاً لوجه . اللهم أن تحديد العلاقة بين الجمهور والممثل انتقل في العصور الحديثة إلى أيدي المهندسين المعماريين لا المؤلفين الدراميين ؛ مع أن في الكتابة الدرامية السليم هو الذي توجد العلاقة الأبدية بين المخرجين والممثلين ، وعليه يقع عبء إيجاد الحلول الخاصة لأية مشكلة طارئة . وهل الحل يكمن في أن يحاصر المخرجين كما لو كنا نحاصر قصباً من المتقنين أو حتى المراهقين في التسلية ؟ من المعروف أن المسرح يستمد أسباب الوجود والحياة من رد الفعل المحتمل - لا المعروف سلباً ، وإذا نجحنا في تحويل الوجود الإنساني في المسرح إلى معادلة مخوبة فسنجد ستوت الدراما .

وقد تشابهت محاولات إروين يسكانور مع ما حدثت في مسرح روسيا السوفيتية في إبان السنوات الأولى للثورة . فلقد سبق أن دافع كيريتسيف عن دمج الصالة في خشبة المسرح الذي يشبه مبناه السيرك ، ونادى بأن يصمم الحدث الدرامي جمهور المخرجين والممثلين على حد سواء . ويشير يسكانور في كتابه «المسرح السياسي» علاوة على كيريتسيف إلى «ألكسندر بوجدانوف» وغيرهما . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أنه فيما كان يسكانور يحاول خلق مسرح جماهيري في ألمانيا بالمرى الذي يقصده كيريتسيف كانت هذه المحاولة قد أثمرت ووصلت إلى قننا في روسيا بل استغلّت أغراضها وأخذت في التلاشي ليحل محلها المسرح البروليتاري . ولقد كان المسرح الروسي يقوم على قاعدة جماهيرية حقيقية ، في حين كانت التجربة الألمانية شكيبية ومنعزلة

لقد رأى يسكانور بعينه فكرة المسرح المباشر وقد تحدثت في عرض المسرحية التجريبية «برعم كل شيء» *trotz alledes* التي يدور عنها حول ثورة ١٩١٨ ومسير كل من «روزا لوكسمبورج» و«كارل ليكنشت» . وهي مسرحية مباشرة ، بمعنى أن قوامها استعراض موجز للأحداث التي وقعت . وظهرت هذه المسرحية في ١٢ يونيو ١٩٢٥ ومثلت البروليتاريا فيها دور الجمهور ؛ إذ شرعت تشرف على التمثيل والإخراج ، وصار المسرح لا يحد صالة في مواجهة خشبة بل جمهوراً كبيراً واحداً يخرج ويمتل ويشارك في معركة واحدة . صار العرض كله بمثابة مظاهرة شمعة حقيقية . وهذا الاندماج الشامل في عرض تلك الليلة هو الذي أظهر فاعلية المسرح السياسي . وقال يسكانور : «إن إزالة الحواجز بين خشبة المسرح والصالة ، ومحجب كل

وشأته من «رقصة دائرية» *Chorus* ملقوسية حول مذبح الإله ديونيسوس . وقد ظلت هذه «الدائرة» ، أي الأوركسترا ، قائمة في قلب المسرح الإغريقي حتى بعد أن بلغ قمة النضج ، واستلخ بعض الشيء عن الطوق الذي تترك الطقوس لم يجعل الجمهور يجلس من حول لعرض المسرحي في شكل دائرة كاملة تحيط بالأوركسترا . فحتى مسرح إبيدوروس ، الذي نجد فيه مكان المخرجين يتحلى زاوية متخفف الدائرة ويشبه حدوده المحاصر ، لا يزال تصميمه يقوم على أساس أن يكون المخرج والممثل يقفان دائماً وجهاً لوجه *Vis à vis* . ورغم أن لأوركسترا مارالت على شكل دائرة كاملة ، وهو الشكل الذي هجرته بعض المسارح الإغريقية الأخرى فيما بعد ، وأصبحت على هيئة نصف دائرة . وكان هدف بوليكليتوس ، المهندس المعماري المشهور عن تصميم مسرح إبيدوروس ، هو ألا يضطر المشاهدون الجالسون على مقاعد الجانبين الجانبيين إلى أن يستديروا بوجوههم ليتسكنوا من مشاهدة العرض المسرحي وبعبارة أخرى كان التصميم المعماري حربصاً كل المحرص على أن تظل المواجهة بين المخرج والممثل ميسورة سهلة لا يعوقها عائق . ولو تصورنا أن مكان المخرجين استدار ليحيط بالأوركسترا إحاطة كاملة لكان على جزء من المخرجين أن يشاهد الممثلين من دبر . وهذا بالضبط ما تنجبه بوليكليتوس وسمى إلى تحقيقه سبباً حثيثاً المعاصرون ودافعوا عنه في حماسة شديدة . والأغرب من ذلك أنه هؤلاء المعاصرين يبرزون مفاهيم بمعطيات المسرح الإغريقي :

لقد أثبت عالم الآثار الألماني دورفيلد *Dörpfeld* أن المسرح الإغريقي بعمامة - ومسرح إبيدوروس بخاصة - قد بنى على أساس أن تدور العروض في المسافة الواقعة بين قلب الأوركسترا ومقدمة المنصة (البروسيكسيوم) . كان الممثلون إذن يقفون على المنصة *hoi epi Skenes* ، وتقف الجوقة في الأوركسترا ، مما أعنى المخرج الإغريقي من مشاهدة ظهور ممثلهم ، بعكس جو السيرك لدى يريد المعاصرون تحقيقه . لقد انتقل التمثيل في المسرح الإغريقي في وقت مبكر من الأوركسترا إلى المنصة ، وهذه نقطة تحول مهمة في تاريخ الدراما ؛ لأن الممثل والمخرج منذ ذلك الحين أصبحا وجهاً لوجه ، ولم تعد الجوقة أو الأوركسترا تلعب دور الوسيط الذي لاغنى عنه . اللهم أن أصحاب مسرح الحبة أو الخلفة في عصرنا الحديث يستندون في إثبات نظريتهم على أسس تاريخية مخطوطة .

وفي عام ١٩٢٧ أعطى والتر جروبيوس مثلاً صارخاً في مشروعه *Total Theatre* من أجل عروض يسكانور ؛ إذ أصبح جمهور الصالة جزءاً من المشهد المسرحي ، صرحت على سقف الصالة شرائط سبائية ، وكذلك وصفت شاشات في أجزاء متفرقة من الصالة وكانت خشبة المسرح دائرية ، تحتل مكان الأوركسترا في المسرح الإغريقي ، كما أن جزءاً من الأوركسترا كان متحركاً ليصبح بأن تأخذ الخشبة مكاناً وسطاً بين المخرجين على هيئة دائرة . وبما لاشك فيه أن مثل هذا التصميم يلغى المسافة الجالية ويهلم المسافة المكانية ويفرض على الجمهور جو العرض المسرحي من جهة أخرى ، بحيث إن أية عملية نصية أو ذهنية ، أو أية محاولة للتقويم ، تصبح في حكم الخيال . وصارت



موسم ١٩٢٧ / ١٩٢٨ قدم بيسكاتور أربعة عروض مسرحية تار
استخدم فيها أجهزة العرض (المروجيكور) وفي مسرحية «
بصوان «هوبلا» نحن نعيش» Hoppla, wir leben
استخدم عشرة آلاف قدم من الشرائط السينمائية. وتربية
للعرض. تعمل معاً في نفس الوقت. وفي مسرحية تولستوي به
«ولستوي» استخدم بيسكاتور خشبة مسرح نصف دائرية يتسكن
عرض ثلاثة شرائط سينمائية في نفس الوقت، في حين يؤدي المم
أدوارهم دون انقطاع. لقد كانت ميكنة الفن المسرحي أوكهريته -
حد قول بريخت نفسه - هي الاتجاه السائد في الإخراج المسرحي آنذا
وهو تعبير استخدم حتى في مجالات الأدب والفن الأخرى، بل في
الاقتصاد والسياسة، حتى إنه كان يقال على سيل المثال «سي
الذكورة اللببية».

وهما يتعلق بالديكور كان هدف بيسكاتور هو اللجوء
الديناميكية، ورفض النظر إلى أجراء الديكور على أنها عناصر ثابتة
ساكنة، بمعنى أنه لابد من وقوع عملية تغيير قطع الديكور أمام المشاهد
لاحتف السارة. وفصلاً عن ذلك فلا بد من أن يفقد الديكور
استقلاليته التقليدية ويدخل ضمن الحركة المسرحية. ولقد حقه
بيسكاتور هدفه حل حير وجه كما يرد في «اللواء الأحمر»، وذلك
إخراجه مسرحية «فريديش فولف» ذات الموضوع الصبي، وهو:
«قاي يانج يستبطن» في عام ١٩٣١. هنا نحن الديكور المسرحي مع
طابع الشكل، وأصبح من مقومات الحركة المسرحية نفسها. وقد
ساعد بناء الخشبة الذي صممه «جون هيرفيلد» - وكذا أدوات المسرح
إجمالاً على تقديم عرض تسجيلي موثق للوقائع التي جرت في بلاد
الأحداث الثورية في الصين فيما بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٧. وفي عرض
مسرحية «كوكي الإمبراطور» (أو «حالمو الإمبراطور»)
Des Kaisers Kuli من تأليف «تيودور بلفير» في ٢٩

أغسطس ١٩٣٠ بمسرح «ليسخ» في برلين، استخدم بيسكاتور وسيلة
أخرى لحفظ الصالة بالخشبة، ومرج الحقيقة بالخيال، إذ جعل الخشبات
يتحركون إلى الصالة على نحو جعل الجمهور كذلك يتدفع إلى الخشبة. كما
أنه استخدم الراوية للتعليق على أحداث معركة «سكايبيرك» - التي
كانت تعرض في نفس الوقت على شريط سينمائي، والحديث بالذكر أن
هذه الوسائل في مجملها لم تكن جديدة تماماً، ولم يعد ما أنجزه بيسكاتور
أنه طورها وسار خطوات أبعد في اتجاه سبقه إليه كل من «ألكسندر
نايروف» (١٨٨٥ - ١٩٥٠) و «مايرد هولده» (١٨٧٤ - ١٩٤٠) منذ
سنوات عدة في روسيا السوفيتية، بل في ألمانيا نفسها ثم رأت
روسيا في المسرح البروليتاري مجرد تنويع على الإيهام المسرحي
اليورجوازي القديم وبدأت تتخطاه. لقد حقق بيسكاتور الشاب
الشيوعي المادي ما كان يحلم به «شيلر» للثاني، أي أن يدمر شكل العمل
الفني عتواء، أو على الأقل أن يكون هذا المحتوى في خدمة الشكل
الخارجي.

فرد من أفراد الجمهور المتفرج إلى داخل الحدث الدرامي، قد صهر
الصالة كلها - لأول مرة - في كتلة واحدة. ولم تعد الخيالية بالنسبة لهذه
الكتلة المنصهرة أملاً مشهوداً بل حقيقة ملموسة، وبخاصة عندما تكون
آمالهم وآلامهم. وأفراحهم وأحزانهم - هي التي تلعب دور البطولة على
خشبة المسرح السياسي.

لقد أسس بيسكاتور «المسرح البروليتاري»

Proletarisches Theater مع «هرمان شولزر» في

مارس عام ١٩١٩، ونشر كتابه «المسرح السياسي» في عام ١٩٢٩.
وجاء في برنامج «المسرح البروليتاري» مايلي: «لقد نفينا كلمة فن نهائياً
من برنامجنا، مسرحياتنا هي بيانات نحاول بها التدخل في الأحداث
الناصرة. وأن نفنهم معلمان للفعل السياسي». وجاء في نفس
البرنامج أيضاً أنهم يخلصون النزعة الفنية للهدف الثوري، أي للدعاية
لمعركة الصراع بين الطبقات. وكان حل محتمل للمسرح البروليتاري ألا
يبدعوا في أدوارهم، وعليهم أن يبدلوا قصارى جهدهم لكي يصيروا عن
لمعركة البروليتارية. أما المؤلف المسرحي فيسمى أن يكون نقطة انطلاق
لإرادة الثقافة البروليتارية، فهو الحافز لتطلع الكادحين نحو ترويض
مخالتهم. إنه مسرح يؤدي وظيفة الدعاية والتعليق بالبيئة لتسود الأعظم
من الناس، ولا سيما أولئك الذين يتمردون أو لا يكون بالأمور
لسياسية. أو من لم يعطوا بعد إلى أن الفن البروليتاري لا يتناسب مع
دولة البروليتاريا.

تلك هي المخطوط العريضة للثورية التي سيطرت على الخيالات
وممارسات لدى الحناح اليساري الراديكالي في ألمانيا المشرقيات. وتلك
هي نظرية الفن البروليتاري proletkult التي حولت الدوافع
الفنية في الدراما وغيرها إلى عمل سياسي تحت قيادة المثقفين. ولقد
أعلن «اللواء الأحمر» عام ١٩١٩ عظام مثل هذا التنشيط السياسي
لنفس حين قال: «إن خطأ جمعية الثقافة البروليتارية يقع في رصمها بأنها
تصنع ثورة بنشاطها، وأنها قادرة على أن تقود للحركة من أجل حرية
بروليتاريا. ولكن الرأي بأن قيمة الفن تكمن في كونه جزءاً من الحركة
بروليتارية من أجل الحرية، أي أن الفن - بعبارة أخرى - يستطيع أن
يجل عمل الثورة وصراع الطبقات، فهو لخطأ العظيم». ومن ثم لم يكن
الهدف الأساسي من المسرح هو خلق الفن بل شن حملة سياسية دعائية
وهكذا دفع بيسكاتور عن المسرح المادف الذي عن طريقه يتم التوير
والتمرية والاستيعاب. وبالطبع يتطلب الحدث المباشر مسرحاً ثورياً
محزناً. وفي ظل هذه النظرة لم يعد المرد، بقدره الخاص ومصيره
الشخصي، يحتل مركز الاهتمام، بل حارت الحقة الزمنية كلها،
ومصائر الناس أنفسهم، هي التي تلعب دور البطولة.

وبيسكاتور هو الذي بدأ يمارس الإخراج الملحمي باستخدام
الوسائل السينمائية المستحدثة، ويسرد الحقائق التاريخية التسجيلية،
وتقديم أحداث متباعدة زمناً تعرض في نفس الوقت. واستخدم أيضاً
المانوس السحري لعرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية، ورود
المشاهدين معنومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح أجزاء
الحبكة، وقطع أحد العروض ليذيع تسجيلاً بصوت ليين نفسه. وفي

وعطرد إلى كيفية معالجة يسكانور للكلاسيكيات - وهو ما سيبدو في فهم بريخت - بدليل على صحة ما فيما طلق كل من تايروف ومايرهولد صافى كيريتسيف ، ولا سيما في إعادة تشكيل - وحوار - به المؤلف ومعنى عمله الفني ، يرى يسكانور يسبح على سواطه ، وقد أصبح من إخراج مسرحه شيلر ، اللصوص ، في عام 1926 ، عرص من العروض التحسينية للكلاسيكيات على جو مريف وسفحي برعم أنه يتربا يرى الثورية ، فالكثيف الميكانيكي الخافض للحقيقة على خشبة المسرح المعينة ، الآلات قد أدى في النهاية إلى عظم المعنى الشعري للص ، كما أحدث رد فعل لدى الجمهور لا تحسب كثير عن رد فعل الجمهور البورجوازي . لقد قال يسكانور إن مسرحه يحتاج إلى التعبير الواعي ولا يقتصر على إثارة الانفعال أو الشهادة ، بل يهدف إلى التعبير والمعرفة ، ولكن التكيف الآن الذي كان يرحى منه يحدث صدمة إنسانية قد أدت في مسرحية « بالوشم من كل شيء » - على سبيل المثال - إلى زيادة حدة التوتر العاطفي ، إلى درجة ما كان مسرح البورجوازي أن يلعبها بأدواته المسرحية المحدودة . وكل هذه المشكلات كانت تعني في مجموعها أن مسرح يسكانور لم يكن في جوهره مسرحا برويناري ، ولكنه - مثل مسرح تايروف ومايرهولد - مسرح البورجوازية الصغيرة التي تنفي التأييد والدعم ، لاس عمة الهول بل من نظريا دوائر متشعبة وفئة من الطبقة العاملة ، أما المساعدات ، أنه متحصل عليها من دراسية ، لقد حقق يسكانور جميع أهدافه ، ولكن على الورق . ودون أن ترجم هذه الأحلام إلى برامج عمل ملموس وإلى هذا القصور في تجربته يرجع عدم تمكنه من التناد إلى جوهر التاريخ الذي أراد أن يقدمه بصورة فيه . لقد استخدم كثيرا مصطلح الاشتراكية العلمية ، ولكن هناك من لدلائل ما يفيد بأنه فهم تاريخ الطبقات الاجتماعية وكأنه سبة ميكانيكية لعمليات دياكتيكية . ولقد أصبح موقف يسكانور هذا من مركزه النظري بوصفه أحد أفراد بنية البورجوازية الصغيرة ، لقد أدرك أن الفردية في عالم البورجوازية لا جدى شيئا أصف إلى ذلك أن مرحلة الثورات العظيمة في بدايات القرن العشرين حركته ودفعته لاتحاد وجهة نظر متطرفة ، مبدعها عدم دياكتيكية الحركة الجماهيرية . لقد علمه رغبة حاجته بميزة المسرحية الصغيرة حمله يتصور به أنتد للجماهير التي لا تتفق معها - في أية - سوى ، دون فعل بضعة وناقصة بل حاطة .

وقد شاهد بريخت في مطلع شبابه عروض كل من يسكانور وريهاردت ، اللذين كانا يركزان كل جهودهما على توريث جمهور الصالة فيما يجري على خشبة المسرح . بيد أن ريهاردت غير سمة خاصة وهي إشاعة جو الغموض والسحر والقضاء على أية فجوة فاصلة بين الممثلين والصالة . وهو في عرضه لمسرحية بوشير « موت دانتون » وضع المنصة roars في عمق صالة للفرجين . كما نر الممثلين في صفوف الجمهور . وهكذا صارت خشبة المسرح بمثابة منصة ثورية tribunal على عرار الطراز الفرنسي ، أما في إخراج مسرحية



والصبر - خلف الأصوات والموسيقى والرقص والألعاب
الهلوانية والشعر والرسم والحقوق والأحداث والديكورات
للتعدة »

وحدير بالذكر أن المسرحية المذكورة نشرت بباريس في عام ١٩٤٦
وجاءت هذه الملاحظات في البرولوج (ص ٣١) . وكان هذا البرولوج
أصلاً قد أضيف إلى المسرحية في عام ١٩١٦ . أما المسرحية نفسها فقد
كُتبت في عام ١٩٠٣ وعُرضت لأول مرة في ٢٤ يونيو ١٩١٧

وفي « بيان المسرح المستقل التركيبي » استخدم « مارييني » عبارات
مثل « خلق انسجام سيمفوني *sinfonizzare* في الوعي الحسي
للجمهور » . و « تدخل أماكن (بيئات) وأزمان مختلفة » بل إنه أعطى
مثلاً مبكراً لهذا المسرح الجديد عندما قدم مسرحية ساخرة بعنوان « الملك
العريد » ، التي عُرضت في إبريل ١٩٠٩ في مسرح الدوفر بباريس
ومع أن مارييني وجاعته لم يحققوا نجاحاً ملحوظاً فإن جهودهم تكسب
أهمية خاصة ، لأنها مهدت الطريق لظهور تيار المسرح العريب
Teatro grottesco الذي تبور على يد بيراندللو . ولقد
كان مارييني يعد نفسه صاحب هذه الأفكار ، أي مبتدعها ومؤصلها ،
وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عضواً في أكاديمية موسوليني الإيطالية

ومن أجمع الوسائل في نصيب المسافة الجالية بين خشبة الصالة أو
مخاطب الممثلون الجمهور الحظي مباشرة ودون أية مواربة ، كأن يكون
ذلك في صورة استطراد أو حديث جانبي . وهذه الوسيلة قديمة قدم
المسرح ذاته ، فهي علامة بارزة ومميزة في الكوميديا الأنثيكية القديمة ،
وعلى رأسها أريستوفانيس . وضعى بالطبع البريباسيس
Parabasis - أي الخطاب المباشر الذي يوجهه رئيس الخوقة
باسم الشاعر المؤلف إلى جمهور المتفرجين . كما أن البرولوج في المسرح
الإغريق الروماني ، ولأشياء كوميديات « بالافوس » ولرتشوس « موجه
أساساً إلى الجمهور » فهو يقدم لهم موضوع المسرحية ، ويشرح ماسبق
من أحداث ، أو ماحصر منها ، بل يناقش أحياناً بعض المسائل
النقدية . أما إذا أردنا أن نضرب مثلاً من المسرح الحديث والمعاصر فلن
نجد أفضل من مسرحية « ثورنتون وايلدر » بعنوان « جلد أسنان » التي
عُرضت في عام ١٩٤٢ ، ففي بداية الفصل الأول ، وفي الفصل
الثالث ، يشرح مسرح « أنتروبوس » *Antrobus* (وهو اسم قد
يكون تحريفاً أو تحويراً للكلمة الإغريقية أنتروبوس *Anthropos*
عني « الإنسان » للجمهور كيف أن بعض المثليين الذين من المتوقع
ظهورهم على خشبة المسرح قد غلبهم المرض وألزمهم الفراش . وفي هذا
تشابه كبير مع مسرحية المؤلف الإيطالي الذي هاش في بداية عصر
النهضة . ومعنى به « جيورجيو برودو » ، حيث يلق أحد المثليين
الأنثيولوج *Antipologo* (أي الجزء السابق على البرولوج) ثم
يزك الخشبة بسرعة ، بعد أن عبر لنا عن شكوكه في أن العرض المسرحي
الذي جئنا من أجله قد لايم ، بل قد لا يبدأ قط ، لأن المثليين يواجهون
مصائب جمة قد تحول دون حضورهم !

« المعجزة » فقد خلق انطباعاً بأن جميع الأطراف متدعة في حدث
واحد ، إذ احتل الممثلون منطقة المركز في المسرح الذي أصبح وكأنه
ملعب كرة ، لأن المتفرجين جلسوا على أرائك مريحة في الجوانب
الأربع ، وصار العرض وكأنه يجري في كاتدرائية ، واحتل الجمهور
نصفه مكان خشبة المسرح . ولقد عرضت مسرحية سولوكليس « أوديب
ملكاً » في عرض جماهيري في الهواء الطلق بمدينة ميونخ ، ونمت عروض
أخرى في السيرك

ومع أن بريخت تعلم من يسكاتور الكثير إلا أنه هناك فرقاً واضحاً
بينهما ، فبريخت يرى أن النتيجة الحتمية للتحويل العقل لا تتحقق إلا
بإشغال جلدة الثورة بين العمال . ولذلك حاول أن يقلب كل عرض
مسرحي إلى مظاهرة جماهيرية ، حتى إنه في بعض الأحيان وزع بتادق
حظيكية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور بالصالة ، كما لو كان
يذهبهم للثورة فوراً ! حقا إن يسكاتور في « يوم روسيا » ، المسرحية
التي أخرجها للمسرح البروليتاري ، قال بوضوح في توجيهاته المسرحية
« أصوات جوة تزار أو تكرر صرخات المعركة ، جماهير تظهر على خشبة
المسرح ، الجماهير تندفع من كل ناحية إلى خشبة المسرح وتحطم الحدود
بصرخاتها . أيها الأخوة ، يارفاق اتحدوا ! العامل الآلي يلق البيت
الأول من النشيد الدولي ، نافع البوق في الزى الروسي يحطو للأمام ، إنه
يمح نغم النشيد الدولي وينضم إلى الخوقة ، وكذا يصعد المتفرجون إلى
خشبة المسرح ، بيد أن بريخت يرى أن يسكاتور « آثار بغرض شاملة
بتجاربه المسرحية التي حولت خشبة المسرح إلى قاعة ميكانيكية »
وتحولت الصالة عنده إلى قاعة اجتماعات . كان للمسرح بالنسبة
لييسكاتور - في رأي بريخت - يرثاناً يلعب الجمهور فيه دور الهيئة
التشريعية . لقد طرحت أمام هذا المبرلمان للمشاكل الاجتماعية الكبرى
بكل جلاء ، وهي مشاكل تنتظر الحلول بلهمة وإلحاح . وبدلاً من
خطبة « النائب » حول هذه المجموعة من الظروف الاجتماعية العريضة أو
تلك ، تطرح سحنة ضيقة لها . لقد كان يسكاتور يهدف إلى أن يحصل من
المشاهد على قرار سهل من أجل أن يتدخل بقوة في الحياة . وعلى أية
حال فإن شرح بريخت لمسرح يسكاتور على أنه بمثابة « برلمان » بدكرنا
مسرح أريستوفانيس وعلاقته بالحياة في دولة المدينة .^(١٧)

وأول مسرحية تحمل مصطلح « دراما ملحنية » عنواناً جانبياً لها هي
مسرحية ألفونس باكيه « الأعلام » التي عُرضت في عام ١٩٢٤ لمسرح
سنرال بربلي . فهي إذن أول مسرحية ملحنية ماركسية في التاريخ ،
وهي تعالج محاكمة المتطرفين في شيكاغو في عام ١٨٨٩ . وظن
يسكاتور أنه بإخراجها قد عبر من عالم مسرح الفن إلى عالم مسرح العصر
الحديث ، لأنها - في رأيه - تمثل « العناد العلمي إلى المأدبة » . وفي
الحقيقة كان العصر كله يسعى إلى شكل جديد للفن ، وشكل جديد
للدرام . بعد فيه النظام المقرر سلباً ، أو التسلسل المنطقي للمسيات
والنتائج . شيئاً حارقاً بقانون الحياة العام . وكتب « أبو الليبر » في برولوج
مسرحية « ألداه فيريسياس » ، محدداً نظريته الجالية للمسرح الجديد ،
يقول

« إن الأفق المتسع لفتنا المعاصر يزواج - وفي معظم الأحيان بدون
علاقة ظاهرة كما يحدث في الحياة - بين الأتنام والحركات والأكران

إعريفة . أي بلا محتوى . لأن الجمهور في الواقع يتحور من وجهة نظر ليتلق بوجهة نظر أخرى يتم تلقيه إياها ، ويتخلص من خدعة ليعرق في خضم خدع أخرى كثيرة .^(٢٠)

ومن الناحية الشكلية الصرف ، أصبحت المسرحية المعاصرة تتكون لامن اصول (خمس أو ثلاثة ... الخ) بل من لوحات stationsdrama . وليست مسرحية صريدبرج الطريق إلى دمشق . هي الأولى في ذلك . كما قد يطر العصر ، ولكنها المثل الأقرب إلينا . لقد سبق أن استخدم جوته هذا الشكل الدرامي في «جونس لون برلينجن» . واستخدمه بوش في «فوتسليك» . وكذا إيسي في «برجيت» . وهو نفس الشكل الذي يستخدمه صريدبرج أيضا في «الآنسة جوليا» . والحديث بالذكر أن المسرحية الملحمية المكونة من لوحات قد جاءت نتيجة سوء فهم لشيكسبير من قبل المعجبين من الألمان به . وعلى رأسهم جوته في مطلع شبابه .

أحد برجت أمكا . يسكانور وطفه على نحو واسع لكي يواجه بها المسرح العربي الرأسمالي والكلابكي ابورجوري . وكانت العمية المثلثة في التعبير هي التي جعلته يتحول إلى اماركسية . لأنها حقيقة الوحدة الملحمة أمامه في نظام مستقر وأمن مستتب . وكان هدف المسرح بالنسبة لبرجت هو تغيير الطبقة والإنسان والعالم . ولقد حطم مسرح برجت للملحمي تقاليد المسرح الطبيعي الذي استعبدته فكرة المحاكاة mimetic . أرسطية . وبذلك أخذ المسرح من أن يظل قابلاً تحت وطأة مبدأ نقل صورة طبق الأصل من الطبيعة إلى خشبة المسرح . واستعاد المسرح على يديه شعاعه المفقود . ودعا برجت إلى الجمع بالفرن كنز ، ومشاهدة المسرح كمشرح . وأعاد لهذا الفن أشعاه من الفنون الأخرى . كالموسيقى والرسم والرقص وما إلى ذلك من العناصر التي استعملها الطبيعة إلى حد كبير على أساس أنها لم تكن من واقع الحياة اليومية . ثم بعد المسرح في يد الملحميين بحاجة إلى عرض حبات ريتو حفيضة . أو أزعمة العيش وعليها بعض المربي أو الربد ، لكي بصور عملية الأكل . ولقد تحرر المسرح على أيديهم أيضا من التزيينات المعقدة والمتكلفة . وكذا الحركات الزائدة ، والأسلوبية الخطية في الأداء . بصفة عامة . وكذلك انطلق المسرح إلى آفاق العالم الجديد أو المكتشف حديثا ، فامتلا بمشاهد من الأمريكتين والهند والصين واليابان . الخ .

يقول أوسكار بينل في المسرح الملحمي عند برجت لا يحتفظ إلا بالقليل من المعنى الأصلي لكلمة ملحمة . أي كما عرفها الإغريق وهذا منسعود إليه^(٢١) . ويقف مرادفاً وموارباً للاتجاه المضاد للدرامية antidramatic والمضاد للإنسندماج الصماطلي antimetaphorical في الفن المسرحي الحديث^(٢٢) . إن كل ما أنجزه برجت يتلخص في تدعيمه لمبدأ تدعيم حدى إضافة الطهالية عن طريق توسيع هذه المسافة . للمسرح عليه لا يقوم على التوتر أو التناقض . بل على موقف له طابع التقرير المباشر . ولقد أعلن برجت صراحة أنه مع ذلك لا يتوى هجران عالم المتعة Reich des Wohlgefalligen . إلا أن المرء لا يجد في مسرحه التعليمي

(Lehrstück) أية معة فنية نجد تعليمياً خاصاً ومباشراً ذا إيديولوجية واضحة محددة . بحث تصبح القيمة الفنية لثل هذا المسرح

كسائر مسرحيات هذا المؤلف . مخاطب جمهوراً متقماً . وتساءل الناس . لو فرضنا أنه توافر مثل هذا الجمهور المثقف فإلى أي مدى بوسعنا أن نتحمل مثل هذه الخلية التي يتكرارها سوف تصبح مبتذلة ؟ هل يتحمل الجمهور المثقف أن تقول له دائما وقد جئنا به إلى المسرح . «أيها السادة ! انتبهوا ! . إتنا نلعب معاً لعبة مسرحية وهمية ! ؟» عينا أن تذكر تجربة بيراندللو المريزة في ليلة تفتاح عرض مسرحيته «صت شخصيات تبحث عن مؤلف» بيتاترو ديل قال في روما ، حيث حدث مزح ومرح كبير . اضطره للهرب وهو يسمع الناس يصيح في استنكار buffone! manicomico!

ول ٢٥ مارس عام ١٩٠٤ قسائل «أنفويه جيد» أمام أحد المؤتمرات عن العلاقة بين الحياة والمسرح ، ودور القناع في كليها ، فقال «أين هو القناع ؟ في الصلاة ؟ أم على خشبة المسرح ؟ أم هو في الفن المسرحي ذاته ؟ أم في الحياة الواسعة ؟ إنه لا يوجد قط . لاهنا ولا هناك» .^(٢٣) ومن الملاحظ أن تعدد الألوان والوظائف لهذا القناع الوهمي هو مشكلة محورية في مسرح بيراندللو . أما برجت فيتحدث في مقدمة «الأورجانون الصغير» عن عبادة البورجوازية للجمال . وهي عبادة تمارس طقوسها في ظل مبدأ احتفار الفن حين يكون وسيلة للتعم . وذلك في مقابل مسرحه هو الذي يسميه مسرح عصر العلم . وهذا يعني أن الإبحار المعنى يوضع على قدم المساواة مع الإبحار العلمي ويربض بالمعركة المجدلية الماركسية عن التطور الفن عند برجت لا يبحث في شيء من العلم في أنه يسمي إلى تحرير الإنسان من قيود نصيفة . وإطلاق الطاقة الكامنة فيه للخلق والإنتاج البدع . هدف العلم والفن هو جعل الكرة الأرضية مكاناً يمكن العيش فيه ، الأول يحقق الأمن العدلي ، والآخر يوفر الأمن النفسي ، إذ يمدنا بالثقة والتسليم . العلم له وظيفة إخضاع الطبيعة واستغلالها لصالح الإنسان ، أما الفن فهو يورط نفسه في الحقيقة بهدف أن يكون قادراً على إبراز صور أخرى لها أكثر فاعلية . العلم والفن عند برجت يشتركان في مفهوم واحد للحقيقة ، وهو ذلك المفهوم الذي يستوعب التقدم التاريخي . وهكذا فإن الفكرة التي تولدت في عقل هيجل . وتمثلت في لغة ماركس الأدبية . تجسدت على خشبة المسرح وأصبحت الدافع وراء حركات الممثل البريحي وتعبيراته .^(٢٤)

ول الإجابة عن سؤال طرحه «فريدريش دورينيات» على مؤخر للمسرح بمدينة دار مشتات عام ١٩٥٥ ، يدور حول ما إذا كان العالم المعاصر يمكن أن يمثل على خشبة المسرح ، أرسل برجت رسالة قصيرة من برلين الشرقية قال فيها «نعم يمكن أددت ذلك» . شريطة أن يفهم ناعم على أنه قابل للتغيير veränderbar ويقول برجت . كلمة لما كبير . أن الفلاسفة أجهدوا أنفسهم في تفسير العالم وسوا لاهم من ذلك . أي تعبير هذا العالم . ويعتقد برجت أن على المسرحيين أن يتحاوروا مع تقدم العلم ، فيعرفوا الناس بأن ما يشاهدونه على المسرح ليس حقيقة بل هو خدعة وهمية على المؤلف المسرحي أن يمزق ما يقدمه على المسرح من الداخل ، ويسحر منه علنا ، ويلعب به لعباً . وهنا نشير إلى حقيقة أن مثل هذه المحاولات التي تهدف إلى تحرير الجمهور من وجهة نظر ثابتة . أو من الخدعة الوهمية المروضة ، هي بمثابة هدية

عصر الثورة البروليتارية إلا بضميه المسرح البورجوازي ، مسرح الكلمة الخاصة . وكذا شئى أرفع الوسائل التكنولوجية المستحدثة من أجل بحث هذا العصر ، عصر التقدم العلمى ، إلى الحياة . فالغنى الثرى الجديد للمسرح لا يعكس عرصه بنفس الوسائل الخشنة للمسرح البورجوازي التقليدى . إنه يتطلب شكلاً جديداً . وطبقاً لهذا الرأى العدى فإن المحتوى يبحث عنه فى الشكل التكنولوجى للحشية . وهذا - كما هو واضح يعود بنا إلى الشكيلة الجوفاء وإن شئت هذه المرة فى رداء الدورة

ولقد تنبه بريخت إلى بعض هذه المآخذ على المسرح الملحمى ، وحاول أن يعرض التوتر للفقد - والقائم فى المسرح التقليدى - بالقول إن هذا التوتر يدخل ضمن مكونات الفن الدرامى الأسامية . ويعتبر بريخت أن هجومه يستهدف بوجه خاص مايسميه الكلاسيكية (الأدنية) الزائفة *paradoxiastik* ، لأنها - عنده - قد أساءت إلى الفن المسرحى ، إذ خلطت بين ديناميكية المسرح *Dynamik der Darstellung* و ديناميكية المحتوى *Dynamik des Darzustellenden*

المعرض ولكن يبدو أن بريخت نفسه لم يحقق تقدماً كبيراً فى هذا المضمار ، لأنه كان لا يزال يرى أن الشكل الملحمى هو الوحيد القادر على احتواء تلك العمليات كافة ، وهو الوحيد القادر على أن يعبر عن عالم اليوم الذى يقسم كل المتناقضات . وهكذا فإنه على حين تمتعت الكلاسيكية الزائفة - كما وصفها بريخت - بفرديتها المنظمة على أسس مبهجة ، كان لبريخت فردية الخاصة والمصنفة . وهذا ما يظهر وصحاً عن مستوى العرض المسرحى الملحمى الذى كان شبلو - لو هبى - له أن يراه - سيختر منه قطعا ويشتمر ، أكثر مما يفعل بريخت حين يقر أو يشهد أعمال هذا المؤلف الألمانى الكلاسيكى .

يد أن السؤال لا يزال مطروحاً : هل ينبغي أن يصحى المرء بدناميكية العرض المسرحى من أجل ديناميكية المحتوى المعرض ؟ لقد اجابى للإجابة عن هذا السؤال «سيجفريد ميلشينجر» ، واتخذ من المسرح الفرنسى المعاصر وسيلة إيضاح ، وهذا «جان آتوى» استثناء يثبت القاعدة . وحلص إلى نتيجة مفادها أن تدمير الشكل الدرامى الخارجى فى المسرح المعاصر لا يأتى بالضرورة نتيجة للانجذاب نحو تدمير الإيهم المسرحى *anti illusionism* (٢٢)

لقد ردد يسكانور أكثر من مرة القول بأن مسرحه الملحمى قريب الشبه من الصحافة اليومية ، زاعماً أنه لا جدوى من الدراما ما لم تكن تسجيلية موثقة . وهذا يعنى أن أعلى مراتب الدراما عنده هى الدراما التسجيلية . ولقد كان الحجج القلى السائد بين كتاب ألمانيا فى العشرينيات يقوم على المادية الميكانيكية أو الوهمية المباشرة التى يصح الحقيقة العملية هدفاً أساسياً لكل نشاط فى هذه الرؤية هى التى حالت بين هؤلاء الكتاب والعداء إلى جوهر العملية الاجتماعية . لقد قيدوا أنفسهم فى إطار صيق للماية ، لا يتعدى إعادة تركيب الأشياء كما هى ، وكما تظهر المراقب عبر الديالكتيكى . وهكذا بقيت أعمالهم فى أعليها أوصافاً تقريرية لسلوك الإنسان فى مواقف معينة . وبدت هذه

التعليمى محل تساؤل ، برغم زعم صاحبه بأنه مسرح ملحمى مشبع بالفض . ومسرح بريخت التعليمى يستهدف كلاً من الممثل والمخرج ، ولا أمل للأخير فى أية تسلية إلا النوعية الخاصة التى أرادها له بريخت . وهذه التسلية - حتى فى نطاقها الضيق هذا - لم تكسب اعتراف بريخت البهالى إلا بعد عودته من مبعاه الرأسمالى فى عام ١٩٤٨ . وبعد هذا الاعتراف بطبيعة الحال نوعاً من التراجع والتنازل عن مبدأ «الممثل المعلم» *philologus in actu*

لقد شعر بريخت نفسه ببعض أوجه الغص فى المسرح الملحمى ، إذ قال فى مقال بعنوان «الديالكتيك على المسرح» بأنه يجب أن تدرك أن مصطلح «المسرح الملحمى» غير كاف وإن كنا لا نستطيع المصراع مصطلح آخر غيره . وقال أيضاً مايمناه أنه يعد نفسه للانتقال من المسرح الملحمى إلى المسرح الديالكتيكى ، وأن المسرح الملحمى بوصفه مفهوماً جالياً لم يكن - من وجهة نظره ، وانسجاماً مع نواياه - عرياً قط على الديالكتيك بل أضاف أيضاً مايمنى أن المسرح الديالكتيكى الذى يشر به لا يمكنه الاستغناء عن العنصر الملحمى . وهكذا بدأ مصطلح «المسرح الملحمى» لبريخت نفسه عاماً وغير دقيق إلى حد بعيد ، بل يكاد يكون شكلياً . وكل ذلك يعنى أن بريخت يدعونا بطريقة أو بأخرى إلى تجاوز التقليد الأسمى لمسرحه الملحمى الذى استند أعراضه

ولئن ثار بريخت على طريقة ستانيسلافسكى فى التمثيل لقد كان هذا الأخير تأثير كبير فيه ، فنه تعلم بريخت - بأعترافه - الطموح الشمرى للمسرحية ، والشعور بالمشوبة تجاه المجتمع ، ومسرح النجوم ، والتزكيز على الخط الرئيسى دون التفاصيل ، والالتزام بمراعاة الصدق وتحميد الواقع المتقص ، والصكبر فى التطور المقليل للفن . لقد مير بريخت بين نوعين من التمثيل عرفا منذ أيام أملاطون . فهناك الممثل الراجسودى ، وهناك الممثل الاندماج أو التقمص للشخصية . والقول بأن أحد النوعين صحيح والآخر باطل يعد تعسداً ، لأنه حتى فى حالة الممثل الذى يتقمص الشخصية وندمج فيها يخلص إليها تسمير ما لهذه الشخصية سيظل الممثل بالقطع مختلفاً من الناحية السيكولوجية عن الشخصية التى ندمج فيها ، وما عنيبه وقدرته على الاندماج إلا نتيجة التداخل بين هذين العنصرين . أى شخصيته العادية الحقيقية وقدرته على تقمص شخصية أخرى . ومآره ممثلاً اماماً لا يمكن أن يكون هو أوديب نفسه - على سبيل المثال - ولا يتوقع منه ذلك . إنه أوديب ممثلاً ، أو هو فى الواقع تمثيل هذا الممثل أو ذلك لشخصية أوديب ، بكل ممثل مختلف عن رميته فى القدرة على الاندماج . هذه المسافة - ضافت أم اتسعت - بين شخصية الممثل من جهة ، وشخصية بطله من جهة أخرى ، هى الشئ . وهى من شأن الممثل . والتدخل فيها ، ووضع مواصفات محددها . قد يؤدى إلى تدمير هذه المسافة للتوترة . وإذا ع التوترة المتصوب فى هذه المسافة . فقد الممثل أسباب القدرة والأصالة

لقد اعتمد يسكانور على التكنولوجيا فى حربه ضد طبيعة ستانيسلافسكى . وقال إنه ليس من الصلحة أن التحول فى الفن المسرحى كهكر قد واكب التحول للمادى التكنولوجى فى أدوات هذا الفن . وعول «النواء الأحمر» بمناسبة عرض مسرحية تولر «هوبلا» . بحر بعش ' «بحر» يسكانور أنه لا يمكن أن يتم عرض مسرحى فى

لأعمال وكأنها تسجيل يوارى ويقابل رمياً الظواهر الطبيعية والاجتماعية .
بها مثابة تمارير صحفية . تشمل أدق التفاصيل والأوصاف للأحداث
التي تظن معانيها مبهمه صماء . وهذا المنهج الفكري لا يختلف كثيراً عن
الطبيعية ، فبشده أنه أقل بدائية وسداجة

لقد سبق للبسبح أن قال في «دراما جورج هامبورج»

Hamburgische Dramaturgie - مقرة

١٩ - إنه كان من المفترض - دون مبرر منطقي - أن نجد أهداف
المسرح هو تحيد كبار تقوم ، ومن هنا جاء لخوا المؤلفين المسرحيين
لكلرج لكي يشهدوا منه موضوعاتهم وقال ليسبح إننا في المسرح
لا نتعمق ماذا فعل هذا الفرد أوداك حسب . بل أيضاً ما يمكن أن يفعله
شخص ما في ظل ظروف معينة . ويسبح بذلك يردد مبدأ أرسطياً ؛
لمعروف أن أبا النقد الإغريق هو صاحب القول المشهور بأن الشعر
(= الإبداع الفني والدراسيديا بصفة خاصة) أكثر فلسفة من التاريخ .
وهذا كله يعني أن المؤلف الدرامي ليس هو الباحث الأوحده لأحداث
التاريخ . وهنا يمكن التناقص بين الشعر والتاريخ على بين الحقيقة
الشعرية والحقيقة التاريخية

وبناء على ما تقدم يمكن إخراج مسرح بريخت التعليمي والتسجيلي
المباشر من حيز الفن المسرحي السليم . فهناك علامة استفهام كبيرة حول
ما إذا كانت الدراما التسجيلية - صدقت أم كذبت - تدخل كدينامية
الإبداع والفن . فقد قال أرسطو إن الحقيقة التاريخية لا تجد من صغرية
الشاعر المبدع ، وإنما هو مقيد بمحاكاة هذه الحقيقة وإمكانية تحويلها إلى
حقيقة كلية . وبعبارة أخرى فإن ما يمكن حدوثه تاريخياً أو فعلياً
dynata ليس بالضرورة هو الشيء الذي يدونه لا يوجد مسرح
تاريخي وإن كان ذلك لا يتناق مع إمكانية استغلاله درامياً . ولكن
الحقيقة التاريخية في الدراما تمنح على الواقع الفعلي إلى عالم الكل والمثال
ندي لا يجب دراما ، لا في أجوائه وعندما يقول بريخت
إن مسرحه ليس أرسطياً (eine nichtaristotelische

Dramatik فعلينا أن نسأله : وما الدرامي الذي
بقى لك ، أرسطياً كان أم غير أرسطى ، إذا كان ما تقدمه باعتراك هو
مجرد تسجيل تاريخي مباشر ؟ ماذا يمكن أن تتضمن الحقيقة التاريخية
الفعلية من شاعرية بالمعنى الواسع - لا الأرسطى فقط - للكلمة ؟

لا يستطيع بريخت أن يغير حقيقة أن مسرحه الملحمي يعيد خلق
لحدث الماضي في الحاضر ، ولكن الأسلوب المباشر في تقديم هذا
الحادث يبدد تقنية إعادة خلق الماضي من أساسها . فحسنة المسرح -
وهي تنتمي بطبيعة الحال إلى الحاضر - تنصهر ، دون شك ، على الماضي
بشي تنتمي إليه لأحداث المروية . وسيحاول المخرجون - مرة بعد
الأخرى - أن يتعبوا على أشد صدمات «التغريب» - الذي ستناوله
بالتفصيل بعد قليل - قوة لكي يشعروا رعتهم الملحة في الإيهام
المسرحي . وبغريب أن هذه الرغبة ستجد إشاعاً سحياً عن طريق وسيلة
بريخت مغفريه . أي «حدث الموارى» وهو إشاع يفرق في سحناته
ما بعده وسائل الإيهام اميكانيكية في المسرح الواقعي . وهذه المقاومة من
قبل الجمهور لا تقضي بالضرورة على الملحة ، ولكنها قد تصيب إليها
جاذبية خاصة وسحراً مثيراً . وهذا ما يجعل بريخت في أواخر حياته يميل

إلى «الملحة» في الفن : ويسحر من أيده مسرحية - يعينه أو غير
مطلوبه - تحاول الاستعانة عن عصر التسمية والملحة . وعمل مونه عمدة
وحيرة بدى بريخت وكأنه على أم استعداد للتحلل عن فكرة الملحمية في
المسرح نهائياً على أساس أنها بلا جدوى كما سبق أن أفض

في البداية حصل بريخت أن يتجاهل حقيقة أنه حتى في المسرح
التقليدي لا يسلم المسرح بمه صفة دمه وبهاته للإيهام المسرحي و
ذلك لا يحدث إلا على مرات متعظمه . وصار هذا الإيهام يتقطع بشكل
بالسة لمريحت النسب الرئيسي والجمهورى لحدوده من المسرح التقليدي
وواح يدعوا لإزالة هذا العصر نهائياً ولم يسبح تماماً في ذلك . الاندماج
والإيهام بالسنة لمريحت عصران سامان أو مخران يفقدان الإنسان -
وهو مخلوق عقلاني بطبيعته - كل قدراته النقدية ويعملان على الرؤبة
بإشاعة جو ضبابي أشبه بحر الأحلام المذموم . أما المسرح الملحمي
المريحي كما يرعب صاحبه فهو يتجاوز بصفة كاملة مع التقنية مسرحية
والماركسية ويحفظ للإنسان وعيه وبروده واستعداداته للنقد بل وبشده
ذهنياً . أما لماذا لا يقوم مثل هذا التشبيه الذهني إلا على أساس
ماركسية ؟ هذا ما يتبرر الحدوث والتساؤل

٣ - التغريب ... معناه ومصادره

لم تلك إذن ظاهرة للملحمية في المسرح شيئاً جديداً أو أمراً مستحدثاً
في أيام بريخت ؟ فهي وثيقة الصلة وعريقة النسب بأقدم أشكال المسرح
عند الإغريق والرومان ، وكذا بمسرح العصور الوسطى القائم على
الطقوس الكنسية . أما مسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح
الإليزابيثي^(٢١) بصفة خاصة فقد احتوى على عناصر ملحمية عديدة
وسرى أن بريخت اتخذ من المسرح الآسيوي في الصين واليابان نموذجاً
لشرح أصول التغريب

ولقد رادف بريخت بين «التغريب» Verfreumdung
والتلحيم Episierung وكأشها لفظان متطابقان تماماً ، ويصف
بريخت الملحمية في مسرحه بامتداد العمل zeigen بمعنى يشير إلى
أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئاً ما عن
السورة ، هكذا يعمل الممثل للملحمي في إطار الاستراتيجية العامة المسماة
«التغريب» . ويستخدم بريخت لفظ التغريب بالصورة التي أوردناها ترواً
أو كما على Verfremdungseffekt واختصاراً

Effekt - ٧ - . وورد هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها
بريخت بنفسه على «الزؤوس المدورة والرؤوس المدية» في عام ١٩٣٦
ومن المدير بالذكر أن هذه الكلمة الألمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد
الألفاظ التالية estrangement, alienation, disillusion

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية .

dépaysement, étrangeté, distanciation

والسب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة في ترجمة مصطلح بريخت هو
أن أبا ما لا ينقل المعنى المطلوب بدقة . فمن أين جاء بريخت بهذه الكلمة
الألمانية التي معناها غنى ؟

ويرى بعض الفارسين أن التغريب البريحي
(Verfremdung alienation) ذو علاقة

متينة بالاعتزاب الهيجل *Entfremdung estrangement*

الذي كان ماركس قد استعاره من هذا الفيلسوف الألماني. والاعتزاب الهيجل يعنى - بصفة مبثثة وعامة - علم الانسجام الذى يظهر دائماً فيما بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة ، وقوى التقدم التاريخي المضاعطة من جهة أخرى . وعلى يد ماركس أصبح الاعتزاب يعنى حالة الانحدار ، ودوام الاسيار وتزايد الظلم الذى يجرى بالوجود الانساني إلى المحضض عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التى يديرها ويبيع عليها أفراد الطبقة المستغلة في النظام الرأسمالي . عندئذ يصبح الإنسان نفسه - عند ماركس - سلعة تباع وتشترى ، فلا يستطيع حتى التحكم في نفسه أو مقدراته ومصيره ، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته . ومن هنا جاء الرأي القائل بأن التعريب البريختي صورة من صور الاعتزاب الهيجل للماركس ، أو على الأقل سبحة من نتائجه ، أو وسيلة للتعبير عنه . ومن ثم فالتعريب البريختي وفق هذا الرأي يهدف إلى التغلب على الاعتزاب في الحياة البشرية (١٢)

يعنى الاعتزاب في فلسفة هيجل انزوال كل فرد عن المجموع ، أو سلاح جبر عن الكل ، أى الروح الكونية التى تشمل كل شيء . وبعبارة أخرى تنفصل الروح الفردية عن الروح الكلية ، أى الكونية ، ويعزب عندما ينهد من عالم الكل إلى عالم الجزء . وهذه عملية ديبالكتيكية متصلة ، فهناك دواماً الكل المتحد في ذاته - الذى ينحط على الدوام فيصير كائنات فردية ، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد من جديد . وكل عملية من عمليات استعادة التوحد هذه هي صورة مصغرة من العملية الأكبر ، التى هي الهدف النهائي والغاية القصوى لتاريخ . وعندما تتزعج الروح فرديتها كاملة ، أى عندما تفصل نفسها تماماً عن سائر الأشياء ، تدرك نفسها ، ونهى كيانها ، ويكون الزمن قد وصل إلى كماله . ومعرفة الذات هذه تمثل هدف الخلق وطيبته في آن واحد . وهو هدف يتحقق في كل لحظة ، لأنه لا يصل قط إلى حد الكمال النهائي ، مع أنه دائم المسمى إليه . ويطبق هيجل ذلك على حال الفكر فيقول بأن افترض أن أى شيء في الوجود هو كما يصادفنا إنما بعد ضرباً من حذاع النفس . وهذا يعنى أن الأشياء ليست في حقيقتها كما نراها ولا يمكن أن نعرف أى شيء إلا إذا عزناه أو عزناه *entfremdet* من بقية الأشياء ، فعندئذ تتوافر إمكانية إدراكه وبذا يصبح هدف التفكير التحليلي الأول هو هدم الشكل الظاهري الذى يبدو لنا فيه الشيء على أنه معروف لنا (das Aufheben der Form ihres Bekenntseins)

فردية منفصلة سيحصل الفكر التحليلي على عناصر منفردة من بعضها البعض ، ومبعثرة هنا وهناك . وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية ، إذ يكون لمفكر التحليل قد وضع قدمه على بداية الطريق السليمة نحو المعرفة الصحيحة ، لأن ما كان يبدو معروفاً لنا قد عزب عن هذا الانطباع الذى نحققه ، فقد تم الوصول إلى مرحلة «التي الأولى» . وبعد هذا تبدأ عملية «التي الثانية» ، لمنسمة لعملية التعرف الكامل . أى لا بد من «التي الثالثة» . وفي هذه النقطة يقترب بريخت من هيجل اقتراباً شديداً ، بل إنه يستخدم اللفظ الهيجلي نفسه *Entfremdung* بدلاً من

اللفظ البريختي المعتاد *Verfremdung* في إحدى ملاحظاته

في عام ١٩٣٦ حيث يقول : « Die Darstellung setzte die Stoffe und Vorgänge einem Entfremdung protest aus) إلى العرض المسرحي يسلك الموضوعات والأحداث في عملية تعريب) ويعنى بريخت فيقول : « لقد كان التعريب ضرورياً لكي يحدث الفهم ، بحيث تكون الأشياء بديوية (selbstverständlichen) فإن هذا لا يعنى سوى أن محاولة الفهم قد توفقت » . وهذه مقولة هيجلية واضحة كل الوضوح .

غير أن اللفظة البريختية المميزة *Verfremdung* ليست متطابقة تماماً مع اللفظة الهيجلية *Entfremdung* وبعبارة أخرى فإن التعريب البريختي لا يقتصر على الخطوة الأولى من عملية «التي الأولى» عند هيجل ، بل يشمل الخطوتين معاً ، أى التي الأولى والتي الثانية ، بحيث يمكن أن نقول إن التعريب البريختي هو تعريب للاعتزاب الهيجل (Verfremdung der Entfremdung)

وهكذا يدعونا بريخت إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا ، إذ لا بد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها . ومن هنا يأتي نقد بريخت للمسرح التقليدي القديم ، مثل مسرح شيكسبير البورجوازي الذى رأى الحقيقة وسلم بها كما هي وحدة متأسكة دون أن يفتش فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذى دعا أيضاً إلى تفكيك الأحداث . حقاً إن بريخت يأخذ بيد متفرجه من حالة اللاوعي المفترضة ليفردهم في اتجاه هيجل ماركس نحو رؤية حقيقية بعد اكتشافها

ولفظه *Entfremdung* ترد عند ماركس بمعنى قريب من معناها عند هيجل فهو يستخدمها مشيراً إلى الإنسان الحديث لهرم أو المستلب أو المترب عن الطبيعة البشرية التى ينبغي أن تكون - أو من المفروض أن تكون - من خواصه المميزة . والإنسان عند ماركس يردد على الدوام اغتراباً وبعداً عن التحقيق الكامل للإنسيته التى هي من حقه ، أو التى كانت في سالف الزمان من حقه غير المشرع عليه . وكلما ازداد الإنسان توغلاً في الاعتزاب ازدادت قوة الدفع المعاكس . فالإنسان عند ماركس لا يحقق كماله إلا بعد أن تستكمل عملية اغترابه . ولقد رأى ماركس في الروبوتاتيا للظهر الكامل للموس للإنسان المترب أو للمترب عن ذاته ، فالروبوتاتيا تمثل فقدان الكمال للإنسية ، ولا يمكن إعادة البناء إلى مجارها إلا بالبحث الكامل للإنسان المفقود ، تماماً كما بحث المسيح بعد صلبه وموته موتاً كاملاً ، وعاد من جديد للحياة فتجددت به الحياة . ولم يكن بريخت بعيداً عن هذا التفكير الماركسي ، بل إن شبح ماركس ماثل في فكر بريخت بصفة مستمرة . فرى هذا المؤلف الألكاني يريد من التوفر في موقف ما يهدف إحداث ثورة كاملة كما يحدث في «أوبرا بثلاثة قروش» على سبيل المثال ، إذ أعاد تصوير ما أعجبت به البرجوازية على نحو تعريبي . ذلك أن التعريب يعنى - فيما يعنى ، وكما أوردنا - إعادة تصوير موقف ما معتاد أو مأثور عن قرب وتركيز شديد لكي تصبح الغاية فيه ملموسة . ومن ثم يصح ميسوراً ومقبولاً الاقتراح بمرص الحل للماركسي (١٣) تم لقد قصد بريخت أن يحدث ثورة ماركسية بوسيلة التعريب ، ولكن التجربة التطبيقية على أية

حاج م تحقير كل الآمال والأحلام النظرية

هدف التعريب لبريخت إبد هو دفع التمرج للظفر من جديد إلى الأنثى، مصره وحصة واحدة دون أن يشفى من ذلك البدييات أو سميات. وليس معنى التعريب أن يحول التمرج إلى معاداة ما يشاهد على المسرح، بل بالعكس. معنى التعريب إلى نفس الاشياء وإعادة ترتيب المواقع. به معنى ما كان قد أشار إليه شيلي من قبل وهو يتحدث عن شعره. ما أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة، أو ما قال به شوبنهاور من أن الفن هو ما ينبغي أن يقدم الأشياء البعيدة والمعقدة في صورة واضحة ولكنه غير مألوفاً.

وفي حوالي عام 1951 - 1952 شكك بعض نقاد ألمانيا الشرقية في واقع بريخت لأشركية. ويوحوا بحجة الشكلية الخطيرة. وبأنه كيف يكون واقع من يقدم أساساً يعيشون في أماكن لا وجود لها على خريطة جغرافية. ويتشبهون إلى سلالات غير معروفة؟ ونية واقعية في أن يستحوط بساد ميت على المسرح. أو عندما يقصص الآلهة اسودبون بينهم مع عاهرة؟ هذا ما قبل عن بريخت على الرغم من أنه كان قد انتقد شكسية في صنف وصورة، وعداها محاولة رجعية لث الحياة في جسد الأفكار السورجوارية البالية. لقد أدان بريخت الشكلية ^{١٢٦} ولكن في الواقع، يمكن صد التجديدات الفنية في الشكل عندما هوجم المثال «إرنست بارلاك» بنجمة الشكلية والرجعية عام 1952. دافع عنه بريخت - في قوة وقال إن كل أعماله في المسرحية تحمل طابع الواقعية. ثم قال إن النقد المزدوج لا يمكن أن يؤدي إلى من واقعي وكتب قصيدتين ينتقد فيها لجان الرقابة المشؤلة عن توزيع الرعاية والمصادر المالية على مختلف الفنون وفق معيار «النظام» الممارسين بهذه الفنون بالسياسة الثقافية الرسمية للدولة والحزب (Kultur politik).

ثم كتب مقالاً طويلاً مجلة لألمانيا الجديدة *Neues Deutschland* قال فيه إن التجميل والتجويد في السطح أو المظهر هما من ألد أعداء الحقيقة والمضمون السياسي الجيد عن السواء. معجبة الشعب العامل وكماح الطبقة الكادحة موضوع يصبح لكل الفنون. ومع ذلك فإن الإصرار على «الفحص» من قبل لجان الرقابة هو عند بريخت أمر لا علاقة له بالفن. ينبغي أن يسعى الفن إلى فهم أوسع، ويجب على المجتمع أن يزيد من رفته الوعى بتطوير التعليم العام. لابد من إشباع رغبات الناس، على أن يحارب فيهم الميل إلى التماهة. وكل ذلك يعني أن الواقعية بالنسبة لبريخت مبدأ عظيم وشمولي. وأسلوب شخصي، ووجهة نظر فردية لا تتناقص مع الاشتراكية بل تحدها. والحملة على الشكلية الفارغة ليست في رأيه مجرد عمل سياسي بل تحمل مضموماً فكرياً، فهي جزء من كماح الطبقة العاملة نحو الوصول إلى حلول جذرية للمشاكل الاجتماعية. وهكذا يحد بريخت الحلول التراثية في الفن التقليدي بحارته للحلول الاجتماعية التراثية على أرض الواقع المعيش، «الزيف» في كلتا الحالتين - في رأيه - ليس ناجماً عن أخطاء جمالية.

هذه الشكسية التراثية التي يكتب عنها بريخت ناقداً كانت ماثرة سطح السياسة الثقافية السوفيتية منذ عام 1934. ولكن الشكلية - كما مرها من المصطلحات الأدبية الكثيرة - لم تلق بعد التعريف الجامع المانع. ^(١٢٧)

يبد أنها على أية حال تعني بالنسبة لبريخت السعى نحو الجمال الشكلي عن حساب المضمون. أما «ألفريد وذاثوف» (1896 - 1948) سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي والمشرع على الأيديولوجيا والثقافة في عام 1934. فقد فهم الشكسية على أنها الخروج على حريات القرن التاسع عشر. وصفاً هذا المفهوم عكس ما بعد بريخت نفسه من اشكاليين وفي ذلك ما يبرر هجوم أكثر انتقاداً مركبه عليه. ومعنى به «جورج لوكاش» في المعروف أن بريخت شرع في سطر فكرة لتعريب على نحو منظم بعيد ريارته لروسيا في عام 1935. حيث كان «فيكتور شيكلوفسكي» (1893 -) قد طرح فكرته عن الوسنة الأدبية التي بها يمكن أن يتحول الشيء المألوف غرباً. أو أسلوب الإبعاد والفرق، أي اغتراب ما هو معتاد لكي يقدمه بصورة جديدة.

Priem Ostraneniya

شكلوفسكي أن الحديث غير المباشر Oblique هو الذي يحدث التعريب، وهذا المعنى يقربنا من التعريب البريختي كثيراً.

والآن نستطيع أن نذهب إلى رأي بعض الدارسين في أن لفظ التعريب البريختي يعود إلى هذا المصطلح الروسي الشكلي الذي لا ريب في أنه كان قد طرأ مسامع بريخت في أثناء زيارته الروسية المشار إليها سابقاً في عام 1935. وعلى أية حال في موسكو. وفي أثناء هذه الزيارة نفسها.

شاهد بريخت للممثل الصيني ماى لان فانج Mei lan Fang

وهو يمثل دوره بلون ما كياج ويلون ملابس مسرحية أو حيل الإضاءة المعروفة. وفهم بريخت من ذلك أنه أمام ممثل يلف من مبدعة من الأحداث الدرامية التي يشخصها. بل يعتمد أن يره الناس كذلك وهم في حالة وعي كامل. وفي هذا الأسلوب الصيني للتمثيل وجد بريخت مبتلأه، ورأى فيه أساساً صاخماً لمسرحه المصحى المشهود. وبعد عودته من موسكو وصف بريخت تفصيلاً أسلوب ماى لان فانج في أول مقالته عن التعريب، حيث أوضح أنه ينبغي على الممثل أن يظهر للمتفرجين كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحس الصدفة ليصف لهم حادثة ما. وعيه أن يتذكر دائماً حدود فعله الأولى عن الشخصية التي يمثلها، وأن يظل يقدم الحادثة من وجهة نظر عليه كذلك أن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية، ومن ثم عليه أن يقدم للمتعرج وجهة نظره الشخصية، وأن يعامل القصة التي يمثلها لا على أنها إنسانية عامة وعائلة بل بوصفها حادثة تاريخية فردية. وقعت وانصرفت وانتهى أمرها. وصورة القول على الممثل أن يفعل ما يفعله الممثل الصيني، أي أن يقف في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذي يؤديه. وأن يحتفظ دائماً بهذا الجمهور خارج هذه الحدود. ويصده عن محاولة الدخول حتى لا يمتد وجهه أو يستغرق في الأحداث وشخصيات ومواضيع هذا الممثل الذي يريده بريخت يجمع بين معنى مصطلح شكلوفسكي الشكلي وطريقة التمثيل الصينية كما رأها بريخت في موسكو.

وكان شكلوفسكي قد اقترح في عام 1917 وسيلة لتعريب الصورة التي سبق أن ألحقها إليها في مقال له بعنوان «الفن كحيلة بارعة». وذلك لكي يوضح تحول المفهوم العادي أو المألوف أو حتى لأوتوماتيكي إلى مفهوم خاص له تأثير شاعري ورؤية إبداعية. ولقد طبع هذا المقال عدة مرات، ونشر في كتاب شكلوفسكي «في نظرية النثر» الذي نشر في

موسكو في عام ١٩٢٥ ولا يزال يعد أحد المراجع الرئيسية في المدرسة الشكلية الروسية. ويمكن القول إنه حتى في السنوات الأولى لسيادة الواقعية الاشتراكية في روسيا السوفيتية لم يكن مفهوم التفرغ الشكلي كما شرحه شكولوفسكي قد احتسب أو سى وهو تعريب بذل على عملية جارية صرف، كذلك التي تحدث عنها شيل، والتي أخذ بها الكثيرون بعد ذلك ومهم شومينور وإليوت. ولكن بريخت كمادته يحاول أن يجعل من الفكرة المستعارة من غيره فكرته هو، وكأنها من ابتداعه. ولقد تم له ذلك عندما أعطى لهذه الفكرة تفسيراً جديداً، فقد تزع عنها رداء لرومانسية الخيالية، وطبقها على المجتمع الإنساني كافة.

وعلى أية حال لا قبل ديميتز نظرية الاشتقاق الروسي لكلمة «التفرغ» البريختية، ويقول إن بريخت قبل زيارته لروسيا عام ١٩٢٥ وفي ملاحظاته على «أوبرا بلالة قروش» في عام ١٩٢٩ و«الرجل هو الرجل» في عام ١٩٣١، استخدم الصفة *befremdlich* بمعنى «غريب» أو «مغرب»، والاسم *Fremdbelt* بمعنى «الغربة» أو «الافتراق»، وذلك لكي يصف أسلوبه المسرحي الجديد. وكل ما خرج به بريخت من رحلته الروسية وسماحه للمصطلح الشكلي هو تدعيم فكرته دون أن يكون لهذا المصطلح دور الإلهام أو يكون مصدر الاشتقاق. ويشير ديميتز إلى أنه في عام ١٩٤٠ كان الناقد السويسري الألماني برايشجر J. J. Breitinger قد دعا إلى ضرورة أن يحى الشاعر الخفيفة في قناع غريب كل الغريبة، وشفاف كل الشفافية *(ganz Fremde aber durchsichtige Maske)*.

وبخلاصة آراء ديميتز أن كلمة التفرغ البريختية لها سواق في أرضية الثقافة الأدبية نفسها، ولم تك هناك حاجة لاستيرادها من الخارج (٢٨).

وهناك من يربط مسرحيات بريخت للمحمية بتمثيلات «هاس راكس» (١٤٩٤ - ١٥٧٦) الكرمالية، الهامة «تغليلات لوجاه الرماد» *Fastnachtsspiele* التي تجمع بين عبادات الربيع والخصوبة الوثنية من جهة، وأعياد المديانة المسيحية من جهة أخرى، وكانت تقام في أعياد يتم فيها تقديم لوحات حية فوق العربات. وربما نشأت التمثيلات الكرمالية الأولى من تعديل وتبديل في دور التعليق على هذه اللوحات بتدخل القائلين بها أنفسهم وفيماهم شرح مايعرضون، على نحو ما يحدث في المسرح الملحمي الحديث. أصف إلى ذلك أن الليل لتجديد الفلمس عد بريخت يربطه برجال عصر التنوير. وفي مقدمتهم سويت و فورتير و هونسكيو. أما العلاقة بين بريخت و سلفه الألماني لعصم ليسج فلا تحتاج إلى توضيح. ويقولنا بريخت - كما فعل رواد عصر التنوير - في مسرحياته إلى مناطق العالم الجديد أو المعاد اكتشافه، مثل الهند والصين و موريا واليابان.. الخ. وفي مثل هذه المناطق تكون لفكرة العسقية للمسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً في التحرر من قيود المؤلف المعتاد، ولست رداء «الأمثلة الشعبية». وهذه كلها طرائق سبق إليها - كما نسلنا - رواد عصر التنوير في المسرح وفي غير المسرح. وإذا كان بريخت يطلق على مسرحه الملحمي صفة «مسرح عصر العلم» فإن هذه التسمية نفسها تذكرنا بعصر التنوير. وفي كثير من النقاط نجد بريخت يظن في نظريته للمحمية من كتاب ليسج «فولغاتورج

هامبورج»، وكذا من الرسائل المتبدلة بين جوته وشيلر حول العلاقة بين المسرح والملاحم، وجدير بالذكر هنا أن مجلة سنائية سألت بريخت ذات مرة عن أكثر الأعمال تأثيراً (٢٩) فيه فأجاب «الإنجيل... لا تصحك!». والإنجيل هنا يعني ترجمة «دوتس لوتز الألمانية له في إبان عصر التنوير الذي نتحدث عنه.

يقول بريخت من جهة أخرى إنه لا يعرف الكثير عن المسرح الياباني، باستثناء عدد من الصور التي التقطت خلال عرض بعض المسرحيات اليابانية، وباستثناء عدد من الأخبار التي تشير إلى أن هذه المسرحيات قد أريد لها أن تعرض خلال اثني عشرة ساعة، وأن الأعلام الصفر ترفع قبل المشاهد التي تصور الفيرة، في حين ترفع الأخضر منها قبل المشاهد التي تصور العصب للفاجي». ثم يشير بريخت إلى قاعة عرض طوكيو التي يشربون فيها الشاي ويدخنون، ويؤكد أن هذا المسرح بشكله بالنسبة إليه نموذجاً مهماً. ويحيل بريخت بطبعه إلى النظام والساعة، وهذا ما قاده إلى للاركية من جهة، وإلى حضارة اليابان (الساموراي) من جهة أخرى. فأوبرا «الذي قال نعم»، والذي قال لا»، تقوم على أساس من مسرحية النمو *No* اليابانية بعنوان «تانيكو» (Taniko) بترجمة آرثر والي *Arthur Waley*. أما أهم مسرحياته التفسيرية «الإجراءات المتخذة» فهي أيضاً من أصل ياباني. كما أن ترجمات ولي للشعر الصيني قد أحدثت تأثيراً كبيراً في بريخت الشاعر والمؤلف المسرحي، بل والنظر أيضاً، إذ عارض بعض الأشعار الصينية في قصائده، وراح في إحداها يقص حليماً رأى نفسه في اثنا عشر عالم الموتى بصحبة بونشوي *Po Chui* ونوهر *Tu Fu* ودنق وهورنير وشكبير ويوريلينس وأوجيديوس.

وفي عام ١٩٢٧ كان بول كلوديل *Paul Claudel* قد غادر طوكيو بعد أن شغل منصب السفير الفرنسي هناك لمدة ستة سنوات. وسأله ريبهاردت أن يكتب له عرضاً مسرحياً أو فيلماً يمكن أن يعرض بمصاحبة موسيق ريتشارد شتراوس. وهكذا ولدت فكرة «أوبرا المشهورة» «كريستوف كولومب» (Christophe Colomb) وحين رفضها ريبهاردت نسلها ووضع لها الموسيقى صديق كلوديل ومعاونه المنتظم داريوس ميلو *Darius Milhaud*، ونشرت في عام ١٩٢٩، وعرضت لأول مرة في أوبرا برلين في عام ١٩٣٠. ويقول كلوديل في المقدمة إن هذه الأوبرا تبدو كأنها كتاب يفتحته امرأة لكي يحكي الفتوى للجمهور الذي من خلال الحوقة يحاور الممثلين الحقيقيين للفصة. فالحوقة تربط نفسها بهؤلاء الممثلين ومشاعرهم، هي تؤيدهم بنصائحهم. وتقرب هذه الأوبرا من القداس الكنسي لدى يشارك فيه الجمهور بلا توقف. وهنا تشابه واضح مع مسرحيات الو اليابانية، حيث المثلون يتوجهون بالخطاب مباشرة إلى الجمهور، وحيث الحوقة تقطع الأحداث لتعلق عليها، كما نتحدث إلى الجمهور ونسب عنه على منصة العرض. وهذه الحوقة اليابانية تذكرنا بالحوقة الإغريقية، لأنها - مثلها - تتمتع بموقف متميز، هي من صفة الخياصة ما يجعل لكلامها قتل التجرد والموضوعية. ومن ثم ترد على نسلها، مثل الأخلاقية والأحكام العامة التي يريدنا المؤلف. وهذه المسرحيات اليابانية المولودة في لحصان المديانة البوذية طبت محتفظة بلون الطفرس

فناع البرهجة

يؤرخوا الأحداث والأشياء ، أى أن يجعلوا منها مواقف قابلة للاستيعاب في إطار تاريخي مناسب . وهذا السبيل التاريخي (Historicism) في تصوير الأحداث والأشياء والشخصيات هو تعبير آخر عن مفهوم التعريب البرهجي . ومن الملاحظ أن برهجت لا يكاد يرى فرقاً بين عمل كل من المؤلف والممثل والمشاهد ، حتى إنه يطلب من الممثل أن يعلم دوره للآخرين ثم يجلس يشاهد كيف يؤدونه . وبأحدنا لو أدى دوره أحد ممثلي الكوميديا ، فسيتمتع برهجت الممثل البرهجي أن يكون مشاهداً ناقدًا وساحراً ، أى ممثلاً فاسحاً في المسرح الملحمي .

وفي رأى برهجت أن التعريب ظاهرة حيادية تمارسها يوماً دون أن يدري فبالتعريب يعي الإنسان مختلف الظواهر ، ويعمل على مساعدة الآخرين لكي يفهموها ، متجاً نفس الوسيلة . ويستخدم التعريب كأداة للتعليم في المناهج والمؤتمرات . إنه في بساطة - الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصية ، كأننا نراه لأول مرة ، فيستدعي الانتباه الآن ، ويستوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد . وبشيء أيديى يبدو بفصل التعريب عاملاً وشاحاً إلى الشرح والتوضيح ، ولكنه بفصل التعريب أعبأ يصبح مفهوماً على نحو أوضح . إذ يتم استيعابه من جوابه كافة ، بعد أن ألقى الضوء على بعض جوانب الخفية أو للهمة . وبعبارة أخرى نحن نبد التصور الشائع الذي يرمي أن هذا الشيء أو ذلك لا يحتاج إلى إيضاح . وبدلت بجمعه يظهر وكأنه عربد ومنير ، ومن ثم نكتب أنه الآخرين وهذا السبب كثير ما يبدأ أحاديثنا بأسلوب تعريبي فنقول مثلاً : « هل نظرت يوماً بأشبه إلى ساعتك ؟ » ، أو « هل سرت يوماً ما على قديمك ؟ » ، أو « هل مضت الطعام ذات مرة بأستاذك ؟ » . فالسؤال عن مثل هذه الأشياء المألوفة والدينية يعي أننا نريد القول إنها في هذه المرة تظهر أمامنا على نحو غير مأروف . أى أننا بذكرها والسؤال عنها نرعى إلى معنى خاص يسمى الاكتشاف إليه . فليس هذا هو الأسلوب الشائع في قاعات الدروس والساحد والكائنات والمؤتمرات والمحاكم ؟ على أن التعريب يتم أحياناً بالتظاهر بعدم الفهم ، ويهدف هذا التصاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أى إلى نقي التقي . فتكليس الموضوع أو تكريمه أو كونه فوق أكرام يسهل عملية إزالته دفعة واحدة ليحل محله الموضوع التام للصحب بالدهشة والانبهار . ويمكن أن يحدث التعريب أيضاً بتقديم صورة استثنائية شاذة للشيء على أنها هي النموذج الذي تقاس عليه بقية الأشياء . وهناك وسيلة أخرى للتعريب ، تتمثل في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون ناقصاً له كماً ، وهذا السبب يتكرر في أحاديثنا دائماً عبارات مثل « إنني لا أفهم كذا .. بل .. » ، و « إنني لم أفهم .. بل حربت حرباً بالقاء » ، وهكذا .

ولا يعوتنا أن التعريب البرهجي لا يرفض التفحص والاندماج ومضاً باتاً ، فهو يستخدم هاتين الوسيلتين بقدر ما يستلزمها الإنسان العادي وهو يقلد إنساناً آخر أو يحكي حادثة رآها أو طرفة شاهدها ويمثلها لنا فهو يقلد بعض الحركات المضحكة لهذا الفرد أو ذاك . ومثل هذا الإنسان العادي لا يفرص على من يشاهدونه أى نوع من أنواع الوهم ، مع أنه يتفحص الشخصية التي يقلدها ويتدمج فيها إلى حد ما ، لكي

الدينية ، واستطاع كلوديل وهو يحاكيها أن يربط بموهبة الخلافة بين هذا اللون والاتجاه المير لعصره ، أى كسر الإيهام المسرحي . والمدير بالذكر أن أوبرا « كريستوف كولومب » قد عرضت بمساحة شراطة سينمائية وعناوين جانبية ، وباستخدام جهاز انعصر (البروجيكتور) . ويقال إن أحد المخرجين في ليلة الافتتاح صاح باسم « ويسكاتور » يد كرن بالمرح الملحمي . ولقد واك هذا العرض بواكير مسرحيات برهجت التسمية للحمية . ولكننا نجد في مسرحية « الاستثناء والقاعدة » المتأخرة يعود ليحاكي الخط الياباني الذي تحدث عنه

وبدأنا من قبل قد أضربنا إلى أن الهجوم الراديكالي على الإيهام المسرحي لم يقتل قد جاء من إيطاليا الفاشية . حيث كان بيراندللو قد شرع في عملية تشريع للممثل المسرحي نفسه . فإنا نعود هنا إلى تلك المرحلة . هذا الهجوم البراندلي قد عرفاً أولاً في بيان مطلع شب برهجت في عام ١٩٢٤ قدم المخرج الألماني ريباردت - أستاذ برهجت ومثله الأعلى - مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » المكتوبة في عام ١٩٢١ . وفي عام ١٩٢٥ فقط قدمت ست مسرحيات براندلية برهجات ألمانية ، وأخرج إحداها بيرنولد فيرسل (Bertold Viertel) وكانت بدور البطولة في مسرحية

هيبس فيجل - روجة برهجت في بعد . ثم قام بيراندللو نفسه مع فرقة « تياترو روما للفن » بزيارة لألمانيا ، حيث عرضت ثلاث مسرحيات له بالأصل الإيطالي ! وهناك من يقول بأن برهجت هو تطور ماركسي لبيراندللو . فن مسرح الأخير يقتصر الممثل خارج دورة كتماناً كبريتطلب المسرح البراندلي ممثلاً لا يكون بالسليقة ممثلاً ، بل يسمى عليه أن يكون قادر ، على أن يحلل في برود شديد مشاهره الخاصة ، وأن يرى الشخصية التي يمثلها من الداخل ، وفي هذه الحالة يبدو التمثيل وكأنه ليس تمثيلاً

ويم التدريب على أسلوب التعريب في التمثيل عند برهجت بوسائل ثلاث : أولاً الحديث بضمير الغائب لا المتكلم ، وثانيها نقل الأحداث بأمر من المصارع . والثالثة قراءة النورجياً إلى جنب مع التعليقات والملاحظات للمصاحبة له . على أن وسائل التدريب هذه تمتد بتأثيرها إلى التمثيل الفعلي في العرض المسرحي . فالوسيلتان الأولى والثانية ممدون الممثل بمكايه أن يراعي مساحة الابتعاد المطلوبة للحيلولة بيه وبين الاندماج في الشخصية . أما الوسيلة الثالثة فهدفها أن يجعل الممثل يباشر عملية نقدية تستلزم دوره نفسه . وعلاوة على ذلك كان برهجت يسمح للممثلين في أثناء التعريبات بالتصير من ملاحظاتهم الخاصة ، على أن يعمل ممثلون هذه الملاحظات أثناء العرض ولو لم ينعقد بها الممثل . أما الأداء بالزمن الماصي فيجعل الممثل يلتفت بذنه إلى أصعب دائماً غير ما سبق أن قاله . وهكذا يقترب عمل الممثل من عمل المؤرخ الذي عليه هو أيضاً بطبيعة الحال أن يحفظ نفسه على ميمدة من الأحداث والمواقف التي وقعت . وعليه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها . التمثيل عند برهجت إذن يعي سرد الحكاية المسرحية . ومضلاً عن ذلك فهو يرى أن مشاهدة التمثيل كالتمثيل ، أى أن المشاهد كالممثل . يلعب أيضاً دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على ميمدة مما يثهد ، أى من الحكايات المؤرخة أمامه على حشة المسرح . ذلك أنه إذ كان التطور والتقدم ، أى التعبير المستمر ، هو سمة للحياة العامة ، وحية عصرها خاصة ، فإن على المؤلف والممثل ، وكذا المشاهد ، أن

ينمكن من استيعاب سلوكها

ولعلنا الآن أكثر استعداداً لفهم وظيفة الرواية في المسرح العالمي بصفة عامة ، ومسرح بريخت بصفة خاصة . فهما الرئيسية هي أحداث التعريب . ففي مسرحية وايلدر «مدبنا» ، يقوم الراوي بثلاث وظائف ، أولاً أنه مدير المسرح ، فهو يخاطب الممثلين والجمهور ، وثانياً أنه يشترك في أحداث المسرحية الداخلية ، أما الوظيفة الثالثة - وهي الرئيسية - فهي أنه يربط - بوصفه الراوي - بين الأحداث ويسد الثغرات . وفي مسرحية ليبسي ويليامز بعنوان «مجموعة الوحوش الزجاجية» ، يخاطب الراوي جمهور المتفرجين قائلاً : «أنا الراوي في مسرحية التي سأقوم أيضاً بدور آخر فيها» (٢٠) . في الواقع إذن أن الراوي في مسرحية وايلدر وليبسي ويليامز يلعب دور هزة الوصل

الدرامية بين الحشبة والصالة ، ويحمل للجمهور صفة المشارك في العرض المسرحي ، لا المستهلك فقط . بيد أنه من الملاحظ أن بعض المؤلفين لا يستفيدون من شخصية الراوية على نحو صحيح ، فمجددهم مجرد فرصة مناسبة لإظهار المهارة في استخدام حيلة مسرحية معينة . أما بريخت فقد أراد بالراوية توسيع حدود المسافة الخيالية والقضاء على أية فرصة للاندماج من جانب الممثلين أو المتفرجين . ومع كل الجهد المبذول من جانب بريخت للقضاء على الاندماج العاطفي حذله الناس وتدعموا مع بعض شخصيات مسرحه التي ألهمها وأخرجها بنفسه وأشرف على إخراجها وقدمتها فرقته الشهيرة «بروليتارسامبل» . والمثل الصارخ على ذلك مسرحية «الأم شجاعة» ، غير أن هذه النقطة تحتاج إلى بحث مفصل ترمع شره قريباً عن الدراما بين التطهير الأرستقراطي ولتعريب البريخي

• هوامش

(١) «Brecht: On Theatre, the Development of an Aesthetic» edited and translated by John Willett, 1964 and Wang-New York, Eyre Methuen-London 1964, thirteenth printing (1977), p. 233.

هذا وفي حالة عدم إشارتنا إلى هذه الخلية فإن ذلك يعني أننا اعتمدنا على الكتاب التالي : «بريخت بريخت : نظرية المسرح العالمي» ، ترجمة د. جميل نصيف مشهورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة الكتب المترجمة ١٦١ - بغداد ١٩٧٣

(٢) Hans Egge Holthusen, «Brecht's Dramatic Theory» pp. 106-116, in «Brecht: A Collection of Critical Essays» ed. Peter Demetz, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. U. S. A 1962.

هذا ويشير في الخواص التالية لهذه المجموعة من الدراسات المهمة المختصراً كما يلي : -

B. C. C. E.

(٣) John Willett, Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects, Methuen-London 1959, 3rd. ed., University Paperbacks 1967, pp. 165 ff.

(٤) Eric Bentley; «On Brecht's» «In the Swamp» «A Man's A Man», And «Saint Joan of the Stockyard», pp. 51-58 in B. C. C. E.

(٥) Peter Demetz; Introduction, P. 15 in B. C. C. E.

(٦) Heinz Polster; «How Epic is Bertold Brecht's Epic Theatre?», pp. 54-72 in «Modern Drama. Essays in Criticism», ed. Travis Bogard-William. Oliver, Oxford University Press 1965, reprint 1971.

(٧) Edward Bullough; «Physical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», British Journal of Psychology, V (1912-1913), p. 98.

(٨) من ارتباط نشأة الدراما بالأنساب الرياضية وفكرة المباريات انظر : د. أحمد حنان : المأينة والبلد الدرامية في فورتا العامة على ضوء معطيات المسرح الإغريقي ، مجلة البيان ، الكويتية عدد ١٨٩ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣ - ٥٣

(٩) قارن : د. أحمد حنان «شوق بين الحظية الكلاسيكية والساعة الرقضية في مسرحية لير» ، مجلة الشعر القاهرة عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩) ص ٦٢ - ٧٧

(١٠) S. L. Beckett; Shakespeare and the popular Dramatic Tradition, London 1944, passim.

(١١) أنظر د. أحمد حنان : المصادر الكلاسيكية لمسرح وولفي الحكيم . دراسة مقارنة للبيئة المسرحية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ ومايليها

(١٢) Anne Richter; Shakespeare and the idea of the play, London 1962, pp. 32-55.

(١٣) نبأ عن موضوع كليوباترا في التاريخ والمسرح شيء من التعميل في كتاب بعنوان «كليوباترا وأطربوس» دراسة في من يونانوسوس وشكسبير وشوق . وهو على وشك الصدور من «المركز العربي للبحث والنشر»

(١٤) راجع : د. أحمد حنان : المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير دراسة في مقومات الكتابة الدرامية بيان العصر الإليزابيثي ، مجلة عالم الفكر ، الكويتية ، المجلد الثاني عام ١٩٨١ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) ص

(١٥) J. L. Styan; Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press 1975, pp. 182 ff.

(١٦) Ernst Schumacher; Piscator's Political Theater, pp. 95-6 in B. C. C. E.

(١٧) أنظر كتابنا للفرق إلى في حاشية رقم ١١ ص ٩٦ ومايليها

(١٨) Norwegian Pretextes (Paris 1938), P. 19.

(١٩) Holthusen, Op. cit., p. 119.

(٢٠) تعد مسرحية «الرعالي» المذكورة عبد العزيز حمودة (مكتبة الأمل المصرية ١٩٨١) من أحدث وأبرز المسرحيات العربية التي لجمع بين الكثير من الاتجاهات والوسائل الحديثة لكسر الإيحاء المسرحي ، فيها نجد الملاحع اليريد عليه حب إلى جنب مع الساعات البريخية للسر ، بالإضافة إلى التأثير الإليزابيثي وبعثات المسرح الأمريكي المعاصر هذا وقد حرص عليه المد العالم للفنون للمسرحية بالكويت هذه المسرحية (يناير ١٩٨٢) بنجاح وإخراج الأستاذ أحمد عبد الحليم . ولرخص أن للزبد يحاول منة من الاستعارة في القوم المسرحي دون جدوى

(٢١) استكمالاً لهذه الدراسة التي بين أيدينا بعد هذا بعنوان «بريخت بين التطهير لأرستقراطي والتعريب الشعبي» ، قارن فيه بين «اللحم» و «الزجاجية»

(٢٢) Oscar Blüdh; Contemporary Theater and Aesthetic Distance, pp. 39-65, esp. p. 75 n. 33 in B.C.C.E.

(٢٣) Siegfried Malschinger, Theater der Gegenwart, Frankfurt-M. Hamburg 1956, pp. 163 f.

(٢٤) وسنذكر بالآثار أن جان بول سارتر يربط بين بريخت والفرانجيديا المسرحية الكلاسيكية في المقال التالي

Jean Paul Sartre, «Brecht at the Claudians», World Theater VII (1958), pp. 11-14.

(٢٥) Holthusen; op. cit., p. 109

(٢٦) Ronald Gray; Brecht the Dramatist, Cambridge University Press 1976, reprint 1977 pp. 74-78.

(٢٧) أنظر المذكور محمد خورش أحمد ، «الشكل» ، ماذا يبقى فيها ؟؟ مجلة «فنون» ، القاهرة ، العدد الأول ، العدد الثاني (يناير ١٩٨١) ص ١٦٠ - ١٦٧

(٢٨) Demetz; op. cit., p. 30.

(٢٩) أنظر : د. عبد القادر بكوي : المسرح العالمي ، دار المعارف (كتاب ١٠) القاهرة ١٩٧٧ . راجع أيضاً : د. محمد أيوب : «الانقلاب في المسرح المعاصر من خلال مسرح يوفوك بريخت» ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد العاشر ، العدد الأول (أبريل - مايو - يونيو ١٩٧٩) ص ١١٧ - ١٧٤ وقارن

Paul Merchant; The Epic (The Critical Idiom 17), Methuen and Co. Ltd. 1971, reprint 1977, Passim esp. pp. 71 ff.

(٣٠) وهذا ماكملته جيريل في مسرحية «الرعالي» المذكورة عبد العزيز حمودة ، «نشر إلى في حاشية رقم ٢٠

«تلك الأرض التي وعدناها ، لن يكون من نصيبنا
أن ندخلها ، وستتركنا المنية ونحن في التيه ، ولكن لعل
رغبنا في دخولها ، لعل إلقاء التحية عليها من بعيد هو
خير مما يميزنا بين أبناء عصرنا ...»

ماليو أرنولد

تجليات التفريب

المسرح العربي



قراءة في مسرح الله ونوس

١ - ١

الظاهرة اللاتعة في الإبداع العربي الحديث ، والمسرحى خاصة ، هي تراجع الذات الفردية
تاركة موضعها للذات الجماعية . وتراجع الذات في وضعية اجتماعية ما ، هو قرين الدخول في حلة
الصراع الأرحب ، صراع الكتلة والكتلة ، والجماعة والجماعة ، والفئة والفئة ، حيث تتراجع العناصر
البسيطة ، ويصبح التعدد والتشابك هما القانون . ويضحي الطموح إلى صياغة رؤية جماعية شيئاً
ثقيلاً . ليس أكثر منه ثقلاً إلا الطموح إلى اتخاذ سميت «المعلم» لهذه الجماعة . أندائه ينتقل اللسان
صانع الروى إلى ذوى المعلم الفيلسوف ، والملمس السياسي ، أى يضحي بديلاً من المصلح الاجتماعي
والتي في الصورة الغائبة .

محمد بدوي

سيادة عظم إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بني أخرى ، وخاصة البنية
الاجتماعية في أوروبا ، فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً ثقيلاً في
محمله ، أما التطور الذي حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص ،
يتم بتداخل المحقب التاريخية ، وتجاوز القيم وأنماط السلوك ، دون
تفاعل خصيب وصحي يولد الحديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين
القيم^(١) . هذه التشكيلة نعي أن الخط السائد يخلق صيرورة تاريخية
تعتمد لا على تراكم رأس المال ، كما حدث لتشيقاتها الأوروبية . بل على
تحقيق استهلاك هذا الرأس المال وتصريفه عن طريقين : أوهم تصريف
مباشر عن طريق غرس القيم الاستهلاكية ومجتمع الرفاهة ويوتوبيا
الفردوس الأرضي ، وثانيهما تصريف غير مباشر ، كاستيراد أدوات
إنتاجية تقنية لاجتياح إليها المجتمع ، ولا هي تطور قواه الإنتاجية . وحين
يتطور هذا الخط من الاستهلاك ، ويتحدد في تربة المجتمع ، فإن ذلك
معناه خلق أليات جديدة للتصريف السعي ، على محور بركر الثروة في
إيدي أقلية اجتماعية تربط بيوتها بدورة الرأسمال في الدول الرأسمالية
الأم

وتراجع الذات الفردية يرمي . - إذا ما استقرأنا دلالاته - إلى أن ثمة
هوماً جديدة تطل الساحة الثقافية ، منتزعة من سابقها مشروعية
الوجود . وحين تتراجع الرومانسية للفرقة في هموم ذاتية ضعيفة ،
ويشحب وهج الفردى والمبتاعيرين المفع ، فإن ذلك إدمى سيادة هموم
جديدة ، فهو يشير في الوقت ذاته إلى حركة اكتملت أو هي في طريقها
إلى الاكتمال ، وصارت تعمل عليها في بني المجتمع ومؤسساته . وبما كانا
أن يرى في تاريخ العرب الحديث جدلية سقوط وقيامة ، منذ ولج هذا
الوطن العصر ، مصطليماً بقوى الاستعمار الغازية التي استهدفت سوقه
الوطنية ومقدراته وهويته القومية على السواء . لقد عرق هذا الوطن في
صدمات كثيرة ، محاولاً أن يسجز تحرره من رقة الاستعمار ، وأن يؤكد
هويته القومية التي اهتز تماسكها بسبب محاولات التطويق والتي . ولكن
الملمح الأساسي في صيرورة هذا الضمع هو تدمسه بين عاملي التعبير واللا
تعبير^(٢) ، على نحو يرجح اتجاه هذا العامل الأخير ، بحيث تظل البنى
المجتمعية تتوحش شمرد عاجز ، غير قادر على التعبير الجندري والكلل . ومن
ها فإن (التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت ترمي إلى

إن آليه الخط الإنتاجى الرأسمالى فى دول العالم المتخلف والعالم العربى ، تتركس عياب معيار ثابت لقياس الترتيب الاجتماعى . وإذا كانت البنية الاجتماعية تخلق توشاً اجتماعياً وثقافياً ، فتخطط الرخاهه للوروة مع معايير الإنتاج الحديث ، وتبدو الأوضاع الاجتماعية Social Status متذبذبة ومورعة بين تأثير الموضع فى منظومة الإنتاج الحديث والورن السياسى والايديولوجى الموروث من المكانة القديمة ، فتتعدد الثقافات وتتجاوز القيم دون تفاعل - فإن المصلحة الطبيعية لذلك كله ، تتمثل فى هشاشة الأسواق الفكرية وتعددتها ، وضالة التأثير السياسى للأشكال المنادية بالتغيير .

ومن هنا تنجح وسائل الايدولوجية السائدة ، فى إصعاب صفة الديمقراطية على الوضعية الإنتاجية والطبقية ، بحيث تبدو البنى المجتمعية المتخلعة وكأنها تمتلك استمرارية تاريخية ، وعلواً مقارفا لقوانين التحول ، وتبدو الدولة وكأنها محض وسبط بين القوى . ولذلك نظل تيارات التغيير أشبه بنهر نحى غير قادر على إحداث التغيير الجذرى .

وإذا كانت طبيعة الخط الرأسمالى العربى تمنح معيار الترتيب الاجتماعى وتقسمة ، فهي أيضاً تخلق اشتقاقاً طبقياً يمتثل فى برور شريعة طبقة تصاد مصالحها الاقتصادية مع مصلحة الأقلية المرتبطة بحركة الرأسمال الدولى ، على نحو يجعل مصالح الفئات الأخرى تلتقى معها آتياً لكن التواء المصلحة الاقتصادية لهذه الشريحة المتشقة بعدد فى فترة ما بعد الاستعمار العسكرى ، الأفق الثورى لها ، ويعمل منها مجرد قوة من قوى التغيير ، لا قائدة هذا التغيير . ورغم أن قوى التغيير فى المجتمعات العربية تضم عدداً من الفئات والقوى المتباينة فى مواجهة قوى استمرار التخلف وتكريسه ، فإن الأمر لا يبدو أن يظل فى مستوى الفرد أو إرغاصات التغيير . ويمكن للباحث فى بنى المجتمعات المتخلعة أن يربط بين تدنى قوى الإنتاج ويكرسها أحياناً ، وجمود أبية الوعى من ناحية ، وهشاشة الأسواق السياسية الطامحة إلى التغيير من ناحية أخرى . ومن هنا يبرز دور المثقف العصىو بالغ الأهمية ، وهو الدور الذى يمتثل فى الارتقاء بوعى قوى التغيير إلى مستوى الوعى بالواقع وحركته ومعرفاته اندماجه ، ومن ثم مهم آليه تغييره

وإذا كان وعى الفنان العربى الحديث بواقعه قد توافقت مع وعيه بدوره فى دفع هذا الواقع من طريق إدراكه جالياً ، ومن ثم منح تعقده ونشايكه نظماً يبيع تكشفه ، فإن أحد عناصر وعى هذا الفنان تكمن فى إدراك الواقع بوصفه - أولاً - تشكيلة اجتماعية ، ذات خصائص إنتاجية وطبقية خاصة لقانون التطور التاريخى ، وثانياً - بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم العصر الذى تترع نحو الانتصار على كل أشكال القهر والفسر البشريين ، وثالثاً - بضرورة دفع حركة هذا الواقع إلى أمام بحيث يستطيع المجتمع العربى أن يسجر للمهات التاريخية للنوط به إنجازها .

نقل إن وعى الفنان العربى المحدد بواقعه يمتثل فى إدراك هذا الواقع بوصفه بوى متراكبة لا يمكن اقتناص معرفتها إلا من خلال وسائط جديدة ، تكون قادرة على احتواء الواقع بتراكبه ورجابه ، ومن ثم يضحى تبسيط هذا الواقع بوصفه فى كيفيات جالية نحو صحنى التبسيط صرباً من الخلل فى الطر . وإما يضحى إدراك الواقع جالياً أمراً ممكناً حين يوفق الفنان إلى طرائق التشكيل ، للقادرة على احتوائه ، ومن ثم

الإجابة عن المضكلات التى تواجهها القوى الطامحة إلى تغيير هذا الواقع ولذلك لن يكون هذا الفن محض تسجيل وثائقى حرى لنثر معرودات الواقع المحل المتبددة ، لأن قصر « الفن الطامح لاحتواء الواقع » على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص التاريخى الفاعل القادر على صياغة وهذا يعنى العرق فى ركام حداثيات الواقع ، والولع بوصفه فى تبدده وهو حقل فى فهم القوانين التى تسير هذا الواقع وتنعس فيه . ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن المحدد على التعرّيص اللاهث حلف تأثير لحظى يقود الفنان إلى الولع بالسطحى دون الكامن فى الأعماق ، فيجنى - ف معوضاً وهياً عن الإحباط والعجز السياسى والاجتماعى . ولها أرى دور الفنان حين يعى أنه بوصفه أحد مستويات بنية اجتماعية وثريج محددة ، فإنه يكادح حلف صياغة رؤية تجمع مع الشهادة عن الواقع ، إجابة عن مضكلاته تبلور الجوهري الفاعل فيه ، وتعرض على تغييره

■ - ١

وإذا كان الأدب ضرباً من النشاط الإنسانى الواعى ، الذى يجعل منه أحد صور الوعى بالذات الفردية والجماعية ، فإن المسرح يعد - وفقاً لطبيعة نشأته أدواته - من أكثر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير فى مشاهدته . ذلك بأن العرص المسرحى فى جاسب من جوانبه احتمال طبقى ، وفى الاحتمال الطبقي يقوم الالتقاء الجسدى ، والاشتراك فى هدف المنة ومواجهة المظلمين ، بحقق ضرب من صروب الالتقاء الإنسانى ، على نحو ينتج تفاعلاً قها يمكن إيجاده فى نى من الفنون الأخرى . ولقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة ، فعمسوا على دفع أقصى ما يمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير من طريق التفرير ، محاولين تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعى والفكرى والسياسى ، بحيث يخرج المشاهد من سلبته ، ويشارك فى مناقشة مأساته ومأساة عصره ، وصولاً إلى الوعى بنصفه وطبقته وجاعته . وإذا كان التفرير Verbalism هو تحويل المألوف إلى شىء غريب ، يهرك الدهش ، ويهجر السؤال ، فإنه لا يبدو أن يكون وسيلة لاغاية ، ولم يكن يربحت يبحث عن إغراب استعظي يبر به جمهور مسرحه ، بل كان يرشع جيبه وهو يحاور تاريخ الإنسانية ونحارب الفن ، بحثاً عن وسائل تجعل من الفن سلاحاً فعالاً فى معركة الإنسانية ضد كل أشكال القهر^(١) . فقد فهم يربحت عالياً بصورة رديئة للعامة ، فرعه المحبون إلى درى سامقة ، واتهمه راصره بالتبسيطية والمحاف وحشية المعامرة وبين التقديس والرهص الايديولوجيين ، تحول الرجل إلى ساحة صراع ايديولوجى . وفى الصراع الايديولوجى يكسب القتل غلبة مشروعية الدفاع عن النفس .

وربما يرجع « مارق يربحت » الذى يشناه الكثيرون ، إلى أن الرجل كان حزمة من توتر القلب والعقل ، وأن هذا التوتر اخلاق قد قاده إلى اتحاد موقف الاحتج على حصار طقة ترى أن عمره ترجع فى الهابة إليها . بيد أن هذا المقال لا يطمح إلى أن يتصدى لدرس الإبحار للبريختى ، لأن بريخت لا يمتثل مما لكاتبه بقدر ما يشكل « تلامذه العرب » هذا الحزم وجل ما يحاوله هذا الفنان هو أن يلج عالم واحد منهم ، حديق فى يربحت دون حشية ، صجاء إبداعه متقللاً بقسمات واقعه سلباً وإيجاباً ، ولذلك لا يتحدث هذا المقال عن يربحت إلا قصصاً وفى تقديرى أن

هم «بريخت» يرتبط بهم الوصية التاريخية التي عاش فيها فأجبرته على أن يتحاز إلى القوى التي رأى أنها هي القادرة على إنقاذ البشرية مما يتقلها ويعلمها . نستمتع إليه وهو يتحدث في شعره من هذا الفترة .

إلى أنهش حقاً في أزمته مظلمة
الكلمات البريئة علفت من اللعالي ، والحين الأملس
بهي عدم الأحساس ، ومن يضحك
هو من لم يصل النبا المروع إليه بعد .
باله من زمان

يكاد يكون الحديث فيه عن الأشجار جرمه
لأنه يعني السكوت على هذه الحرام^(١) .

ومن هنا ، وضع بريخت على عاتقه مهمة الصعود بالبوليتاريا من مستوى الشعور بالتناقض مع البورجوازية ، إلى مستوى الوعي بذاتها ودورها في التاريخ . (ولد نخل بريخت الشاعر عن الشعر ، وبريخت الفيلسوف عن الفلسفة والميتافيزيقا ، وبريخت المثقف عن متعة الثقافة ، لكي يهب معه للعمل المباشر الأمر الحيوي ..) ^(٢) عن طريق خلق معنى جديد للشاعر والفيلسوف والمثقف ، يتمثل في اتحاد سمات المعلم لمن يتبنى همومهم ، ويراهن على مستقبلهم .

لقد أدرك بريخت أن المسرح في صيغته الأرسطية فن إيهام توسيل بمواصفاته ونقائده الخيالية الثابتة إلى تكريس الثنائيم ، وتغريب الجمهور عن همومه الحقيقية ، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثوري^(٣) يعني تفويض الشكل التقليدي ، نوطته لتحرير مشاهدته وكان «التغريب» في هذا الإطار ، محص وسيلة إلى غاية . ولذلك فإنني أرى أن الإصرار على أن الإنجاز البريختي يكن فحسب في تأصيل مفهوم التغريب ، هو ولع بالدرس الشكلي ، والمخاوف بالمسرح للملحمي عن غايته ، لأن التغريب قديم في المسرح الآسيوي ، كما يعترف بريخت نفسه ^(٤) ، ولم يك بالحنيد حتى في المالبإبان ظهور بريخت إن التغريب (يمكن توظيف مفهومه ووسائله لمصرة أية قضية . ضد أية قضية أخرى من جسد أو مناقضة لها) ^(٥) .

٣ - ٩

ودون التركيز على آراء كتاب المسرح العربي الحديث ، فيما يصل بدور للمسرح وأثره ، والبحث عن وسائل جديدة تحتوي تعقد الواقع ونراه ، ونعمل من العرض المسرحي قناة يمر عبرها الوعي إلى المشاهد ، نحاول التوقف قليلاً لدى سعد الله وروس ، الذي يبدو وعيه بالمسرح - على المستوى النظري - حاداً للغاية ، حيث يراه حدثاً اجتماعياً في مستوى من مستوياته ، وأداة لتحرير اجتماعي في مستوى آخر . ولسوف نجد في بياناته التي نشرها بعد مسرحيته الشهيرة «حيلة سمر من أجل » حريراً ، قدر كبيراً من آرائه التي نتيج لنا أن نفهم كيف وعي المسرح ، طبيعة وأثراً ، وكيف وطغ هذا الوعي ^(٦) .

يبدأ سعد الله ونومس بالجمهور ، فذلك في رأيه للتدخل الأساسي والصحيح لمحدث عن للمسرح ، مادام الفنان غير تقليدي ، ومادام يحلم بمسرح خاص ثوري يشارك في خلق الوعي ومجاورة تحوم للتمه المهددة الرخوة . إن البدء بالجمهور يقي الفنان الوقوع في مهوى

السكونية والجمود والرؤية الجبرئية القاصرة لمشكلات المسرح العربي ولذلك يرى ونومس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا ، برغم كثرة المناقشات والمؤتمرات ومايصدر عنها من قرارات وتوصيات ، في حين يظل الحنيد في هذا المسرح يبرق كومات متقطعة فحسب ، لاخلق تيار أو تكرر انجها

وإذا سلمنا مع ونومس بأن للمسرح ظاهرة اجتماعية ، فإن التركيز على الدرس الأدبي للنص ، أو النظر الجمالي في تشكيل الأدوات والوسائل الفنية وفي عناصر العرض المسرحي ، دون درس الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة ، يعد من قبيل القوية والانحراف بالمسرح ودوره . ولذلك فإن البدء بالجمهور يعني طرح مجموعة من الأسئلة ، تبلور الإجابة عنها كل القضايا الجوهرية في المسرح . وأول هذه الأسئلة خاص بتحديد الجمهور الذي يتوجه إليه العرض . وهذا يعني تحديد هوية الجمهور الطبقية ، وصورته الاجتماعية ، وثقافته ومكوناته وهمومه وقضايا حياته . وهذا يتحدد للفنان المسرحي الإطار الذي يتحرك فيه ، والقضايا التي تمثل هوماً حقيقية للمخرجين الذين أصبحوا في منطقة الضوء . أما ثاني هذه الأسئلة فيتجه إلى تحديد الضموم الذي ينبغي طرحه ، فبعد أن حددنا الجمهور ، ووعينا تركيبه الطبقي والثقالي والقيمي والسلوكي ، يضحى الباب مفتوحاً أمامنا ، لكي نحدد مانود تقديمه إلى هذا الجمهور ، والمهدف منه : أما السؤال الثالث الذي يكل الصورة أمامنا ، فيحدده ونومس في الإبداع المسرحي بوصفه علاقة بين طرفين ، هما الفنان والمُشاهد . وهنا ينصب السؤال على كيفية الاتصال وأدواته استهدافاً لخلق تواصل ثري ، وتفاعل أكيد مع المتفرجين . وتستطيع القول إن ونومس في أسئلته تلك يبرر ما هو غالب عن الدهس الفني ، برغم حضوره ضئيل في السياق ، بمعنى أنه يضع إصبعه على مايفع بعيداً في العمق من رؤوس الكتاب ، بتحديد الجمهور وللهدف من العمل المسرحي ، وعلاقة منتج الفن بإنتاجه وبمستقبله . الإنتاج .

وإذا تحددت الأجوبة عن السؤال الأول - وهذا مايفعله ونومس - في التوجه إلى الطبقات الكادحة ، فمعنى ذلك أن المصومون الفكري والجمالي سوف يتحدد في تقديم مشاكل حياة هذه الطبقات ، وخلق نماذج درامية منها ، بحيث يرى المتفرج نفسه على الحشة ، وإذا به مطالب بأن يمارس مقعد المتفرج التقليدي إلى مقعد آخر يتيح له الاعتراض أو التناور ، أو تصحيح مايقال . وما يرى سعد الله وروس فإن وجود حركة تضع المتفرج الكادح نصب عيني ، سيفردها إلى تحقيق أعلى درجة من الاتصال به والتأثير فيه والتأثير عواره . ولن يتحقق لها ذلك إلا بعد بذل جهد شاق في تجربتها الفنية في الخش والتجريب وانتشاع الأشكال الملائمة . وكلها راد تفاعل هذه الحركة لعبة مع الجمهور أصبحت أقرب منه ، وأعلم بما يدور في واقعه . وأنداك يهر الخاجر للمائل بين الواقع والمان ، ويضحى كل حرص مسرحي إضافة جديدة تنرى لا للمشاهد فحسب ، بل الفنان المبدع كذلك ، لأن مثل هذه العلاقة لن تكون علاقة أسادية الخائب ، بل تصحي اتصالاً بين طرفين يؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر به .

في هذا الإطار من العمل المحدد للتوجه ، والباحث عن صيغ

أجل • حزيران • كان قد عاد من باريس بعد أن شهد أحداث مايو اليسارية ، ثمثلتا بنصب متوجه ، وكانت بلاده مثقلة بالهزيمة المرة ، الهزيمة التي جعلت المجتمع عارياً ، مجرداً إلا من مثاليه التي وصلت إلى درونها في هذه الهزيمة .

لقد كانت هزيمة يونيو صدعاً خفياً ، قيدي أثره في كل مؤسسات الوطن العربي ومظوماته الفكرية ، بحيث يمكن أن يعد حدثاً دالاً على نهيم بقي فكرية وسياسية ما . وقد كان الأدب من أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا النهيم . وإذا جاورنا الصراع السياسي الذي لا ينجو من الهمم بمواقف الجماهير في قصائد نزار قباني ، دينا سجدت هذه الأحداث وقد صار سيد الموقف لمدة من السنوات في كثير من الأعمال الأدبية (١٠)

تبدو مسرحية «حفل نهر» على عكس كثير مما كتب في المسرح العربي ، وكأنها تحاول أن تعبر المهم اسائد للمسرح . إنها مسرحية - صد - إن صبح التعبير ، فليس ثمة حبكة تقليدية أو شخصيات ذات علاقات إنسانية داخلية متشابكة ، إنما هي - كما نخبزنا العنوان - حلقة نقاش عتمة عن حدث ضخم يجعل بين المجتمع ومؤسساته موضع السؤال . ورغم أن ثقبات الكتابة المسرحية فيها تنتمي إلى محارب عربية معروفة ، فإن الحلب في تجربة «حفل نهر» هو ذلك لتصاريف هذه الإنجازات التي تقعها كاتبا من محارب المسرح أحيى ومعارفات بيراندللو وبرغنت مع قصة قومية ، تنتمي إلى بيئة حصارية واجتماعية عتمة ، بحيث جاءت للمسرحية حواراً حاراً عتدماً ، يقدم كشفاً صداماً وموضوعياً للمجتمع ومؤسساته ، ونوعية قاسية لكل الصبغ الفكرية والسياسية والاجتماعية التي شاخت وتوهت الهزيمة فيها ، فجاءت حزيران محض حدث بارز دال على حواء هذه المؤسسات وعقمها .

عن في مسرح ، أي أن الصر يقدم إلينا مابرع بيراندللو في استخدامه ، أي «المسرح داخل المسرح» بحيث يبدو العرض المسرحي بمثابة للآلة العاكسة لما يجري في أعماقنا ، ومايجتلي في كوامن سرائرنا ، مع ملاحظة أننا لانعرف على وجه الدقة موقع هذا المسرح أو موقع المدينة التي تناقش المسرحية قصتها . نحن إدد في رحاب التعريب الجعري ، لانعرف سوى أن ثمة خلطاً مهوشاً قد أتى ليشهد عرضاً مسرحياً عن الحرب والهزيمة ، والناس في مواجهة الموت . وهو خلط مهوش لأنه يصم - دون نخاس - سيدات يلبس العراء ، ومثولين ومتفقيين ، وعنايين . وعدداً من مدعى الثقافة والفن ، فصلاً عن عدد من المواطنين العاديين . الذين أتوا ليقصوا سهرة مع عرض مسرحي تقدمه إحدى فرق الدولة ، أي أننا في حضم ثنائية حادة ، تمثل في طرفين ، أولها الطرف الذي يمتلك معاطف الفراء أو الموقع الوطني المتميز في الدولة ، أو القدرة على الإنتاج الثقافي ، وثانيها انصرف «الفرج العاجز المعيب» الذي تمحصر فاعيته في النظر دون القدرة على النقاش . ويتقدم المسرح إلى الجمهور ، عتحدثاً عن أن الهزيمة التي حلت ليست نهاية الدنيا ، وأن بالإمكان الانطلاق من الواقع المر ، والاندفاع نحو حلم جميل يتحقق فيه النصر والحياة الآمنة السعيدة ، بالدماح الجماهير العريضة الوطنية بخلصه مع قيادتها ، ودوابها فيها ، بحيث يبدو الجميع ، أي السلطة والجماهير كتلة واحدة متهاكة ، معلقة نحو النصر

جديدة وكبيبات جديدة تترى عما يصيحه الجمهور إليها ، تصح الهمة ثقيلة لا يمكن أن يهين بها مرد ما ، مها كان تغير هذا الفرد وإحلاصه وتعدده . إنها تحتاج - بالأحرى إلى مجموعة عمل مسجمة ، لأن المسرح عمل جماعي قبل كل شيء . لكن لفظ «جماعي» هنا لفظ متعدد السطوح ، وحال أوجه ، وهو يصح ضد المسرح المنشود إذا فهم العمل الجماعي على أنه نتاج مجموعة مبعثرة الآراء ، متضادة الرؤى ، يكون عملها محض تراكم أو تجاوز لثانين مختلفي المنابع ، متناحري الرؤى متصارعين على مستوى الموقف التطبيقي . وبعبارة أخرى ، يحتاج هذا المسرح السياسي في جوهره (وسيدعوه وبوس بعد ذلك بمسرح النيس) إلى مجموعة من الصابين تتصافر جهودهم جميعاً في عمل يومي متواصل ، ثابت الأسس ، يصبح كل واحد من صانعيه وكأنه مسئول عن العمل برمته . إن جماعية العمل هنا تعني أنه عمل متواصل لمجموعة من الصابيين الذين يمتلكون حداً من التجانس واتساق المفزى ووضوح الرؤية ، مع القدرة على التفتيق عن الجديد من الوسائل وخلقها أو اقتباسها ثم تطويرها لرؤية لاتقف فحسب موقفاً في وجه التضخم بل تصبح أحد دوافعه . إنه - فيما يقول ونوس - «انتعاسة جماعية في بيئة ساكنة» ، تقوم بها مجموعة نصم الكاتب والمخرج والممثل ونقبة الصابيين والفنيين ، إلا أن كل واحد من هؤلاء ، لن يعمل بمفرده ولا في عزلة عن رفاقه ، بل يظل العمل حواراً مستمراً وفي اتجاهين ، يحددهما وبوس : حوار داخل الجماعة القوية ، يوضح أفكارها ، ويثريها ويعمقها ، وحوار خارجها . يقوم بينها وبين المخرجين

في هذا الإطار ، لابد أن ثمة دوراً يتنى على المخرج للقيام به . وقد كان برغنت يرى أن المسرح المنحصر في مواجهة صعوبات جمعة في اليبات المتحللة التي لاتسمح بجدل فكري وسياسي . لما الذي يجب على المشاهد عمله لكي يتحقق مثل هذا الحوار بين المساحتين ؟ لقد شكنا وبوس من سلبية الجمهور في تقديمه لمسرحية «مغامرة رأس الملوك جابر» ، برغم أن وبوس يلجأ إلى كثير من الوسائل التي تساعد على كسر طوق الصمت بين المتفرج والخشبة . وفي رأي وبوس أن على المخرج أن يؤدي دوراً مهماً ، يوحه في ثلاث نقاط ، أولاً أن يعي أهميته بوصفه طرفاً أساسياً في العرض ، لا تقوم له قائمة دون وجوده ، وثانياً أن يتنى سلبية ، لأن مايدور أمامه يستهدفه ، ومن ثم لاند له من موقف ، وثالثاً أن يشعر بمسؤوليته ، وبأن موقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام ، ومن أية مسرحية بخاصة ، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً ، وعلى وطنه أيضاً . ولذلك يحرص وبوس الجمهور ، موحياً إليه بأن يكون وقفاً ، يقاطع العرض إن حاول تحديده ، أو أن يتدخل ليلقن الممثلين درساً عن المجتمع ، إن كانوا يهرون عنه ومن همومه .

إن سعد الله وبوس في بياناته يعي عمله ودوره ، ويجمع بين افاجس الجمالي وهواجس جماعته العامة . فكيف نجلى هذا الوعي في إبداعه ؟ هذا هو السؤال ، الذي يحاول هذا المقال الإجابة عنه (١١)

بعد أن قدم سعد الله وبوس «حكاية جوقة الخنايل» ، قدم عمله الذي لفت إليه الأنظار ، وأعنى به مسرحية «حيلة سمر من

وما إن يبدأ العرض ، حتى يتدخل المؤلف محتجاً على ما يجري أمامه ، متهاً المخرج بأنه قد أفسى على نفسه ما جعله يتعدى عن رؤيته إن المؤلف ليس مثقفاً ثورياً محترفاً . وليس داعية إيديولوجيا لفكر رديكاي ، لكنه محض مواطن طمعت المهرجة في العمق ، فأرم ، وكتب نصاً مروعاً ، يحاول أن يؤمى في صموص ، وأن يهيم في إيهام وأن يشير في خوف . لكن هذا النص الذي يتوسل بالرمز والتورية والإيحاء ، يحول بين يدي المخرج إلى إيهام وإغراب شكل تفتي قراراً من المثولية ، واستنداراً لتصديق سادج من المثقفين الذين يظنون التصديق لأغراب يعني التواصل مع الفن العربي الحديث ، وبقي - من ثم - غيرهم عن لعامة الزملاء . وب هنا في لب أزمة العقل العربي ، قصة نص عن المهرجة ، يحاول فيه متجه أن يلوذ من قهر المؤسسات بالرمز والإشارة ، لكي يقول ما ينبغي قوله . لكن هذا القول الذي يتخذ من المرافقة زورقه ، يفرق في إيهام يتبع للمخرج أن يسلبه رؤيته النقدية ليحوله إلى حيث مبهم مغرب .

وكان لابد أن يتسع الحوار فبضم إلى حوار المخرج والكاتب جمهور المسرح في نقاش حاد حول المهرجة وعبد المثولية . وهكذا تطرح المسرحية في البداية سؤالاً الخطير عن هوية الأمة ، لتجسده بعد ذلك - على الحوار بديلاً من السحري . الدانية العاقر

م^١ : هل حقا نحن المسؤولون ؟
م^٢ : (يتنفس لرجاء وكأنه اتخذ قراراً . حركة مليئة بالحبوية . إنه يمثل ما يقول) تقول هي المرأة ... حسن لتصب المرأة ألعنا هنا (يرسم مستطيلاً في الفراغ) منضعها في مواجهتنا .. امرأة كبيرة ترسم قماماتنا معها علت ، وستنظر في جوفها جيداً . ستظفر (يلتفت إلى المتفرجين) لكي تتحمل المسؤولية ، ألا ينبغي أن نكون موجودين ؟

م^٣ : ليس وجودنا هو السؤال الجوهرى ... بل نوعية هذا الوجود (يعف) لنعترف أننا مسؤولون . هرب . نتخلص من راحة شيء كرهه بفرج بيتنا وحوادثنا

م^٤ : قبل أن نلن على أنفسنا الأحكام ، من الأهم أن نعرف من نحن ؟ ماهي هذه المرأة (يعود ويرسم مستطيلاً في الفراغ) تعاملوا نسلنا من نحن ؟

م^٥ : (بصوت واحد) حقا من نحن ؟
م^٦ : لسؤال موجود قبل المهرجة . فننهض عنه الرباب لأكثر . (يعود إلى اللعبة) نحدد إلى المرأة ونسأل سطحها المقبل بالإحاح من نحن ؟ في السحرف .. في القصر .. في الزوايا .

على هذه الصورة من التساؤل عن الهوية القومية ، والتنقيب في ركائم الواقع ، يدور الحوار ويتحول للمسرح (ذلك الكون الخاص الذي يكتسب الفعل فيه صورته ، ويتم فيه الطلق بكلمات الهاية ، ويتحقق فيه استسلام للوجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير) . إذ تستخدم لغة أليركامو - إلى مكان لإثارة المصيرى والملح من انقصايا . وفي هذا الحوار مستخدم الأفكار ، وتصارع الروى ، فتتأير الانتماءات والتضامات ، كاشفة عن الدفين المخبى للتوارى تحت ركائم اندماوى الإيديولوجية

المخرج (حاد اللهجة) أية غراطات تروى . مضحك أنت وشخصك المضطربون الصامتون . أما طفلك فهو دمية من الحرق المهرلة

م^٧ : كلمات غير لائقة
م^٨ : أعوذ بالله من هذه الهرة .
المخرج (يلتفت غاضباً صوب الصالة) : يا سيد هذب ألسانك لو سمحت : لت في مقهى .

م^٩ : يجب أن يقال ذلك أكثر من مرة ، ماذا تفص علينا ؟ أين رأيت هؤلاء النافعين المهملين ؟ الحرب لم تحدث منذ مائة عام لم يمر على اندلاعها أكثر من شهر . كلنا نذكر جيداً ذلك الصباح ، لعلات الشوارع بالناس . كلنا نتعاقق .. كتابكي .

من الانفعال والحفاة لم تكن مدعوى الخطى متلبدى الوجوه م^{١٠} : والله صحيح .

م^{١١} : زغرخت النساء عندنا في القرية حتى بحث أصواتهن

م^{١٢} : ماذا تريد ، هكذا تندلع الحروب في الأفلام الأمريكية

وبرغم من أن المسرحية تحاول أن تقدم صورة مسرحية صادقة عن الحرب لأهل القرية في مواجهة النيران ، محاولة أن تجسد ما هم من حروف وشجاعة ونخادل وعرق في المآرب الشخصية الصبغة ، فإب لا ترق إلى مستوى الحدث . إنها «تمثل» ما حدث ، وتصل على الفلاحين الفقراء بعباً مأساويا وحاليا كادبا . ونحن رأينا الصورة الواقعية - هكذا يشق الصالة صوت جهورى لكهل فقير ، يرى أن المؤلف يزعج اعتراضه على المخرج لا يعرف القرية . القرية التي يعرفها من عاش بها مثله . إن هذا الكهل هو حلم ونوس عن المتصرح المشترك في العرض المسرحى . فهو يقاطع العرض بوقاحة ، ويصرح أن ما يجري أمامه مهلة . فالقرية لم تكت هكذا أبداً ، وهي تقف وسط النار والدخان والفنل متحطة صائفة ، لا تفهم ما يحدث من يجارب من ؟ ولماذا ؟ وما الذي يجب علينا فعله ؟ لقد رأيت قبائل ودحنا ، وسمعت أن هناك جيشاً يجارب ، لكنها لا تعرف ما الحرب ، ولماذا وكيف تكون ، وفي لحظة المواجهة مع الحرب ظهر جهنم وانصالح كان الجميع لا يعرفون ما الذي يمكن فعله . صرخت النساء طلباً للرجيل ، ويكى الأطفال ، وتحرك الجميع مخلفين البيوت التي أحبوا ، والحقول التي زرعوا ، والبقرات التي باتت في صروعها . الذين تركوا كل الحياة المرة الصنينة التي اكتروا بها ، وبرغم ذلك قنعوا بها وأحبوها . إن أهل القرية هرموا حقا ، لكن هربهم لم تكن نتيجة لتبادل أوجين ، ولكن لأهم مشيون ، مشبون ، لا يعرفون ما الذي يجري ، ولماذا ، وكيف يدعرون الموت عن أنفسهم . إب - إذن - هرمة اندس حلو منهم محض أشياء ، ترق ، وتنام ، وتختلج بالشهوة ، وتنجب ، وتعلم بالحنة . ثم يعمل الكهل ويروح يمثل ما حدث حقا ، دون حبال أو إغراب أو جلال درامى . وتنتهى المسرحية بأن يخرج الجميع في مسير إلى المسلوب لمناعة القصية !

٢ - ٢

وإذا كنا في «حفلة صمر» مع حدث قومى ساحر ، ومحاوله لتحويل العرض المسرحى إلى مكان للجدل الطامع إلى خلق حوار حلاق بين الحشة والصالة ، بهدف الحص على الاكتشاف ، والتحرير عن اتحاد

موقف ، فإننا في المسرحية القصيرة «الفيل» .. نجد أنفسنا في مناخ مفارق للواقع العيى . ! إننا مع قانون القصة الشعبي ، أو في جو الأمثولة . حيث يقدم إلينا ونوس حكاية أسطورية ، يحرص على أن يعرف أنها مجرد حكاية يمثلها ممثلون ، لكي «يتعلم» الجميع العبرة المستفادة منها

الجميع : هذه حكاية ..

مثل^١ : ونحى ممثلون .

مثل^٢ : مثلناها لكي نتعلم معكم عبرتها .

مثل^٣ : هل عرفتم الآن لماذا توجد القيلة ؟

مثلة^٤ : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر القيلة ؟

مثل^٥ : لكن حكايتنا ليست إلا البداة

مثل^٦ : عندما تتكاثر القيلة تبدأ حكاية أخرى .

الجميع : حكاية دعوية صنيعة .

وفي سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية .^(١١)

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد ، يحمل كل مشهد منها عنواناً يجتزل خلاصته . فكتنا لست أمام عرض مسرحى يركز على الحدث بل نحن في منطقة ما ترتب على الحدث من نتائج . إن قبل الملك الصخيم المدلل قتل طفلاً ، ونحن مع أهل المدينة وهم يترنون عن الحادث ويشعرون بالحزن والإشفاق ، والمعجز عن عمل أى شيء ، فالقيل طلبق بئره في أى مكان ، وفي أى وقت يشاء ، يكون سابق إنذاراً . وهو قبل شرير منقطع ، له في كل يوم صحبة ، وهو لا يفرق بين لحم البشر أو الحيوان أو المصايل . ويقدم الحدث بحكاية صنيعة الماصي ، إيماناً في التعريب ، ويحرص الكاتب على ألا يأتي بوالد الطفل أو أمه ، حتى لا يصطر إلى تقديم مشهد مأسوى يؤثر في عواطف الجمهور المشاهد . المهم أن الجميع - رجالاً ونساء - أصغر عن مواجهة الموقف ، حتى يقترح زكريا أن يقدم الجميع إلى الملك في صورة جماعة ليقدموا شكواهم إليه ، لكي يضع حداً للقيل السادر في عبه . علينا أن نلاحظ أن المؤلف يحول الجميع إلى أرقام لعدم قائلتهم ، ولا يسى سوى زكريا ، إشارة إلى تميزه . ثم يأتي المشهد الثانى ويصونه المكايب بعنوان «التدريبات» ، حيث زكريا يقود الجميع وهم يتدربون على طريقة تمثيلهم «المشهد» وخوفهم بين يلى الملك . والمشهد الثالث أمام قصر الملك ، وهو مشهد جد قصير ، ليس سوى بضعة تعليقات متناثرة من أهل المدينة ، ثم يأتي الحراس ليأذوا للجميع بالدخول . وفي المشهد الأخير أمام الملك ترى الجميع وهم يدحطون «بشكوكهم الخوف والمخاع ، ويمتلئ صيهم الرعب من الحراس بالقصر وضخامة أاثه .

وحين يدخل أهل المدينة في انحناء ، يتقدمهم زكريا . ويأذن لهم الحديث بالحديث ، يصبر الجميع عن إخراج أصواتهم عن حلقهم . إسم عاجزون ، وحلون ، دخلوا في انحناء إلى الملك ليشكوا إليه بيله المدلل ، ولم يستطع واحد منهم أن يتكلم . وحين تهم طفلة بالكلام ، تمتد يداها لتسكت صوتها للبرا من عاهات العبودية ، فيتقدم زكريا قائلاً .

زكريا - (تمثل مبقوله محبة وبراعة) نحن نحب القيل باملك الزمان . مثلكم نحب ونترعاه . تهيئنا فزعاته في المدينة . وتسرنا رؤياه . تهودناه حتى صبحنا لاتصور الحياة بدونك . ولكن . لاحظنا أن القيل دائماً

وحيد لا يتل حظه من الهناء والسرور . الوحيدة موحشة باملك الزمان لذلك فكرونا أن نأقن نحن الرعية فنطالب بترويح القيل كي نحب وحدته . ويسجب لنا عشرات الأفيال . مئات الأفيال . الآف الأفيال . كي نختلئ المدينة بالقيلة .^(١٢)

وهكذا نحول زكريا إلى خائن لأهله ، ناجياً بنفسه ، صد أن كان متحسماً للذهاب إلى الملك وقيادة الجميع . وهو في توجهه إلى الملك إنما يتوجه إلى رمز القهر وقته ، ولذلك أنتصر فيه عنصر الحياة . وبدلاً من الحديث باسم أهل المدينة عن السبب الحقيقي ، حول فرصة عجزهم إلى كسب دلقى له ، فكافأه الملك بتعيينه حارساً للقيل . وكأن سعد الله ونوس يقدم إلينا أمثلة شعبية تبين لنا كيف نحول زكريا إلى خائن ، ولكنه من منظور آخر يقدم إلينا مبرر رفضه ومقاومته !

٢ - ٣

في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» نحن مع عمل تعريبي من طراز خاص ، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة ، فإذا نحن نتحرك في مستويين هما مستوى الواقع التاريخى المتسربل بالأسطورة ، ومستوى الواقع العيى الصلب الذى نكتوى بهطاء . وإذا كانت «الفيل» .. تقتصر على تقديم أمثلة شعبية تسيطية هبة ، نجمع إلى ضرب من الوسط للمفارقة للمتمعة الجمالية ، فإن «المغامرة» .. تجاور هذا المستوى إلى خلق كون مسرحى هربى ، مثالبك العلاقات ، يلهث فيه مع الحدث الذى يتنامى درامياً نحو نهاية تبدو طبيعية . لقد تحول الإنسان في «الفيل» .. وترزع عنه اللحم والدم ، أما في «المغامرة» .. فهو أماناً يتعمل ويصارع ويترمش بأشهوة والموت

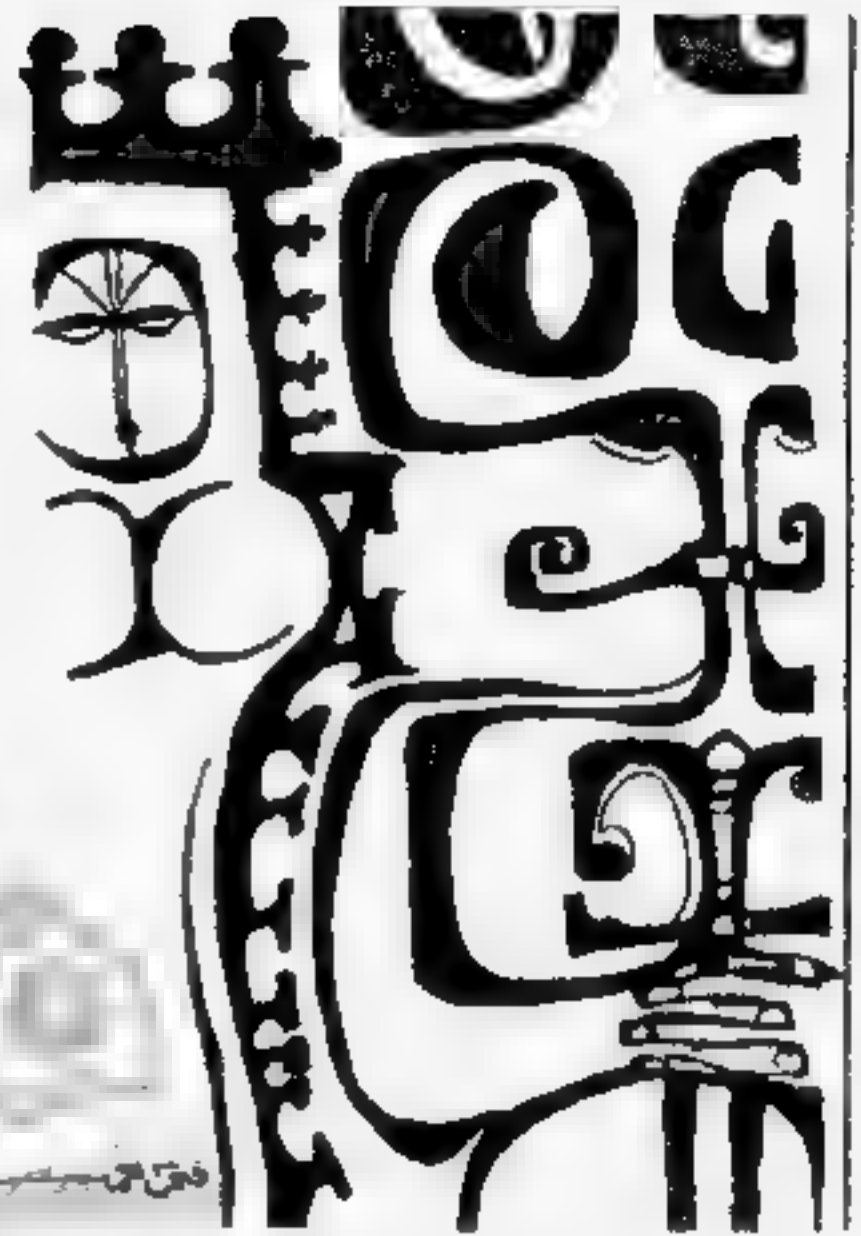
بنامة ، نحن في مقهى في مدينة ما ، لكن هذه المدينة لا يمكن أن تكون إلا حرية ، فالمقهى هو المقهى العربى التقليدى ، برواده الذين يحسنون الشاي والقهوة ، وينسخون النرجيلة في هدوء محلى وتراخ عجيب ، انتظارا لقدم «الحكواتى» . ويبدو الحكواتى شخصية مهمة ومؤثرة في رواد المقهى ، كما يفعل شاعر في مستمعيه . وعلى أثر حضوره بوجهه المهاد حاد الملامح ، ترتفع الأصوات شاكية قامة احكاية انى قصها الحكواتى أسس ، مطالبة بحكاية «الظاهر» ، «أيام البطولات والانتصارات» ، «أيام الأمان وعز الناس واردة هار أسواقها» . لكن الحكواتى يعرف ترتيب الحكايات في كتابه ، وهو يعلم أن حكاية الظاهر لم يمن حبها بعد . أما حكاية الليلة فهي تدور حول صراع الخليفة المفتدر بالله ووريه محمد الملقب في حاصرة الشرق القديمة بغداد . وهو صراع سياسى احتكامى في جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمراء والملاك . ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين في هذا الصراع ، بل إسم يحرصون على المياد عن ساحته ، نحتاً عن الأمان ، وانداء نتائج الصراع . وهم يحققون ذلك برفع شعار «من يتزوج أمنا ، نأديه عماً» . وفي هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكيم ومحكومين ، وحين يتصارع أولو الأمر ، يجب أن يتحصن العامة بالفرجة محسب . وإذا كان «صراع الورير والخليفة» هو الصراع الأكبر والأبرز ، فإن طلائه تخلق عدداً من الصراعات الأخرى ، أكثرها فكرى جانبى شاحب . كصراع الرجل رقم (٤) مع الرحلين الآخرين والسوسة ، ويقاطه بين رواد للمقهى إعجاب الزبائن بعظمة جابر ، ورفض سلوكه من الزبوان رقم

عبد الله : وهل أجهل ذلك ؟ .. ما قيمة هؤلاء الأعراف بعد أن أثرت مراسلاتنا (يلوح برسائل في يده) .
الخليفة : (لا يجلي صيغته) مراسلاتنا ! بل قل تازلاتنا التي ستجردنا تقريباً من معظم ولاياتنا
عبد الله : (باحتراف) لن نعود لتناقش هذه النقطة . أحياناً من الضروري أن نتأزل عن شيء كفي تكسب شيئاً أهم . دون تازلات ما كان ممكناً أن نفتح بعض الولايات بإرسال إمداداتهم ، وبلا إمداداتهم لن يكون سهلاً أن نصبر عليه . قل لي أتريد أن تنقض أهدينا ، ونترك الوزير يصرح ويصرح في بغداد ... يدعهم قواه ويعزل مراكزه ، وحين تواتبه الفرصة ينقض علينا ويصفينا ؟ (ص ١٢٢ / ١٢٣) .

لكن الوزير وأعرافه يبحثون عن عتريج ، وما هو ذا مضطرب الأعصاب ، يصصره التلم لأنه أخذ يرى أعرافه الذين ارتابوا في دعوة عاز إلى بلادهم . وما هو ذا الخليفة يعرف مقصده ، ويعلم نواياه ، فيعلق ببغداد ، ويفعل الخروج بالرسالة أمراً مستحيلاً . إن الوزير يعرف آلية الصراع جيداً ، ولا بد من الضمير بالسلطة ، لأنها تعني تأمين مصالحه وأعرافه . ولن يتحقق له ذلك إلا بدعوة ملك الفرس لدخول بغداد سبيل جنوده وينهبون ويعتدون على النسوة لكنه الطريقة الوحيدة ومما هو حائر متوتر يطلب جابر أن يمثل بين يديه . لقد عرف جابر بمأزق سيده ، ولذلك قرر أن يتفادى من المؤلف « بأن يمنحه رأسه » . وما إن يعرف الوزير بحيلة جابر حتى يستعيد زهوه وثقته ، صرخاً أنه سوف يصبر أفعاه ، جاعلاً منهم أضحوكة ببغداد على مدى أجيال . لقد ابتكر جابر حيلة تلخص في أن يخلق شعرة حتى تصير رأسه أنهم من خلود العدوى ، ثم يكتب الوزير رسالته ، وينتظر حتى يبيت الشعر ويكسو الرأس ويختل الكلمات ، وبعدما يعلق بالرسالة وجابر لا يطلب سوى نمر مقبول : زمرد التي تنطلي رغبة فيها ، وملاً يمكن تكثيره وتسميته . ولذلك لا يهتم مصموم الرسالة ، فالخليفة والوزير رأيه فحار يكسر بعضه . والمهم بالنسبة إليه هو أن يبلغ الرسالة ويبلغ للكافة .

وكما اشتد الصراع بين الخصمين الكبيرين رددت أحول الناس سوءاً ، بسبب الكساد وتوقف الإنتاج وعلاء الأسعار . وما عرصة الخليفة على الفقراء من صبرية ، أسماها عبد الله « السقل المدير » بالصبرية المقدمة التي يتقدم بها الناس دوماً عن حبيبتهم . وينطلق جابر بالرسالة ، لاهثاً خلف أحلامه ، يسرع في سيره مختاراً الليل الصحراوي وهو يحلم بالعودة السريعة إلى زمرد ذات « الإليين اللتين تتلاحق لها الأنفاس » ، مستعياً على مشاق الطريق ومنة الزراد بأعناء

الطريق الداهية إلى بلاد العجم متعرجة وطويلة
أما الطريق العائدة من بلاد العجم فهي مستقيمة وقصيرة
البراري خضراء ، ملونة ، لكنها صاكرة
ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثل
الشمس متوهجة ، تتألق كالعروس ، لكنها مقيدة
بذورها ، ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثل
أقصر على حوافر جرادي لأني على بالأشواق .
كل ما يتظرف لا يحب الصبر أو الفرق



(٤) . ولكن الخط الأساس في المسرحية يتحدد في جابر وطموحاته . إن جابر شاب ذكي وقوي ، وغارق في هوى حسي عارم لجارية في قصر الوزير . وهو لا يهتم بشيء في العالم سوى أن ينال هذه المرأة ويحصل عليها روجة . وعلى هذا الصراع بين الخليفة والوزير لا يهتم في شيء ، لأنه سوف يبروز بصرح ويشعل فتشتعل النار بين الخليفة والوزير فلم تكون بالنسبة له سوى وسيلة استدعاء لنكر المملوك « منصور » يرى الأمر على عكس ذلك ، فها يعيشان في قصر الوزير بوصفهما من محبيكه ، وإذا وصلت الأمور بين الخصمين إلى حد المواجهة الساخنة ، فإن الدماء ستسيل ، والسيوف ستعمل في الأحقاد ، ومها يكن للمرء بعيداً فإن شطابا النار متصل إليه

ومن خلال تعليقات رواد القهى ، يلمتنا المؤلف إلى إصجاب أكثر هؤلاء الرود بحار وسطته ، فهو « ابن زمانه » و « لاشيء » يشغل باله « أن منصور يبدو ثقيلاً مملاً ، ومثيراً للتعب . ويزداد إصجاب رواد القهى بحار حين يمتشق دمه عن حيلة كدبة الرسالة على رأسه . بعد أن نازم موقف الوزير وأعرافه . وباتت الكرة في ملعبهم لقد استطاع حيلة وجود أن تكسب الحولة عندنا مثلاً برسائل إلى حكام الولايات بإمداد حلفاء المسلمين

عبد الله : أصبحت اللحظة مناسبة للخطوة الخامسة
الخليفة : أوافق أنت من النتائج
عبد الله : لو لم أكن واثقاً من النتائج ما كنت لأقول أصبحت اللحظة مناسبة
الخليفة : لا تنس أن له أعرافاً مخلصين داخل قيادات الحرم !

السياف : مسموح .
عرقوب : أن يحلم ؟
السياف : مسموح ... ولكن حذار !
عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع ؟
السياف : ممنوع .
عرقوب : أو يتحول الوهم إلى شبه ؟
السياف : ممنوع .
عرقوب : أو تتحد الأحلام ، وتتحول إلى أفعال ؟
السياف : ممنوع .

هذه هي الأسس التي تم على أساسها اللعبة التي يقدمها مصر وبوس
الأخير . وعلى هذا فإن الأحداث تدور في مملكة خيالية ، في محاولة
لا استخدام التهريب عن طريق التاريخ . ومن خلال مدخل وخمسة
مشاهد وأربعة فواصل ، يستلهم وبوس اللاقات التي تقدم صياغة
فكرية مكثفة لكل مشهد ، تحتوي أحداثه ، وتلخص ما فيه من عبرة .
وفي بداية المسرحية يتقدم كل ممثل ليقدّم الشخصية التي سيمثلها . ومن
ثم نجد أنفسنا مع الشخصيات التالية .

أبو عزة . رجل ملثث . عارق في الخمر والديون ، كان تاجراً ثم هُرم
أمام مناعة الشهيد . يحلم بأن يصير ملك البلاد .
أم عزة . سيدة عسيلة ، تحاول أن تحافظ على شكل المزارعي
لأمرتها .

عزة . مرافقة ، حاملة . تحب تائراً زائديكاليا .
عرقوب : صبي أبي عزة وخادمه ، يحلم بعزة زوجة .
الملك ووزيره وسيفه .
الشيخ طه وشهيد بنو التجار : رمزا الدين والاقتصاد
زايد وعبيد : الثورة وفكرها .

ونبدأ الأحداث في البلاط ، حيث يصر الملك على التكر والتحول
في المدينة . وعلى الرغم من أرتياب الوزير وتحذيره فإن الملك يصر على
زيارة بيت أبي عزة واستضافته ليمنل دور الملك هاراً كاملاً ، حتى تتاح
للملك تسلية من نوع خاص . وفي بيت أبي عزة تلتق بزوجه وأبنة
وخادمه ، حيث يصطحب الملك ووزيره أباً عزة وخادمه إلى القصر ،
ويحددان لأم عزة موعداً لمقابلة الملك وتقديم شكواها إليه .

وفي القصر يستبقي المواطن أبو عزة وقد صار ملكاً . وهو بدلاً من
أن يبحث عن تفسير لما يجري حوله ، يشرع في ممارسة سلطانه بصورة تثير
الإعجاب ، فهو يستدعي مقدم الأمن ويطلب الصرب بيد من حديد
وتتحول اللعبة التي كان الملك يرى فيها منعة خضعة إلى حقيقة واقعة
وحين تأتي أم عزة لا تعرف شخصية زوجها ، أن الملك حديد يتعامل
معهها بوصفها امرأة غريبة عنه . وفي هذه الأثناء يسمح الوزير لامتداد
مكانه . وتنتهي المسرحية بأن يصاب الملك الحقيقي بدهول بعد أن أنكره
الجميع حتى الملكة .

أما عرقوب فقد حصر كل شيء . وصيقت عزة إلى بيت الوزير ،
وظل الثائران زايد وأبو عبيد يتحدثان عن التكر بدايته وحتمية
نهايته . ثم ينتهي العرض للمسرحي بتدكيرنا بأن ما حدث كان مجرد
لعبة .

لا الزوجة ، ولا الثروة ، ولا المراتب .
للمرأة برنحى حزام سروالها إن طال انتظارها .
والثروة تصافقها الأيدي إن طال انتظارها .
والمراتب يسرقها الطامعون إن طال انتظارها .
أنسو على حوافر جوادى لأنى مليء بالأشواق .
وحين تصل الرسالة إلى ملك الفرس الذي يتحرق شوقاً إلى أن يظا
بعداد الفاتنة المهيبة ، ويقرأ الرسالة ، يساق جابر إلى الموت على يد جلاد
قاس أسطوري الخلق . وتنتهي المسرحية بالجلاد وهو يخلق في رواد
المقهي الدين وأروا في تصرف الوزير خدراً وحمة :

كان عوته تحت فروة رأسه .

ولم يدر .

قطع البرازي بحمل قدره على رأسه

ولم يدر .

كان يحلم بالعودة رجلاً عالي الرتبة ،

تنتظره زوجة وثروة ،

لكن بين الموت وهذه العودة

المسافة سؤال .

٢ - ٤

في مسرحية « الملك هو الملك » ، وهي آخر مسرحية ونوس ~~لنوس~~
احصو البرنحى قوب . إنه ما لا يمثل فحسب في أصدقاء نصية أو
تفنية ، أو اختبار لمقولات برنحت النظرية ، بل يكاد يكون الأمر أقرب
إلى النقل . وسأرق بين الرجلين ، أن يريحت في « الرجل هو الرجل »
يمثلك وصياً حاداً بأليات التهريب الفنية ، لا يقل حدة بنق فلسفي ،
ورؤية متأسكة للعالم .^(١٣)

وفي « الملك هو الملك » نحن مع لعبة ونوس الأثيرة ، أي الإصرار
على أن ما يحدث هو حكاية تروى لتستفاد عبرتها ، أو لعبة يقوم بها
لاعبون محترمون

عبيد : (منادياً وسط الضوضاء) هي لعبة !

أبو عزة : هي لعبة

الملك : نحن بلعب ..

ومادام الأمر يقف عند حد كونها لعبة فإن كل شيء مباح ، إلا إذا جاوز
الحدود إلى الفعل المؤثر

عرقوب : (وراءه المجموعة الأولى) : مسموح .

السياف : (وراءه المجموعة الثانية) ممنوع ..

ثم نخبرنا الممثل أن المسموح قديم قدم البشرية ، كالدعاء والعامية ،
على حين نخبرنا الآخر عن المسموح فيدرج تحته الملوك والأمراء والسادة .
وإذا شد الدعاء ، شد الملوك ، حتى استقر الأمر على صيغة تلمعية
مأمونة ، تتحدد في جعل المسموح على قدر المسموع ، طلباً للتوازن
والسلامة واستقرار الأمور .

عرقوب : أن تتخيل ؟

السياف : مسموح .

عرقوب : أن تتوهم ؟

النص ، غير منفصل عنه . نحن في معنى شعبي ، يتعثر فيه رواده في فوضى المتناقض ودخان العرجلة وعناء أم كلثوم المميت من «الراديو» وفي هذا الجو تدو تعليقات الرواد تلقائية ومرنجة وعسة . وقد فرض شكل السهرة وجود «الحكواتي» ، وهو أداة القصة الشعبي الأولى . أو هو - عبارة أدق - الوسيط بين الحكاية الشعبية والمستمعين وإذا كنا نرى فيه - وهو يقص - أكثر من مجرد قاص ، كأن يعمل بنفسه يمثل ما يقوله ، فإنه في مسرحية ونوس حكواتي محدد يقوم بدور الروي ، أو هكذا يوجهنا النص ، برغم أن هذا الحياء رائف ، لأنه يتدخل من حين إلى آخر ليفتحنا إلى معنى ، أو ليركز على حدث ، أو يكرر لازمة تعوية دالة

وإذا كان الممثلون في المسرحيات التي سقت «المعاصرة ...» يبدؤون بالكلام بشكل استعلائي توجيهي فإن المبادأة في هذه المسرحية كانت من نصيب الجمهور

ريون^١ : أي ... وماذا يحمل لنا الهم مؤنس هذه الليلة ؟
ريون^٢ : هذه المرة جاء دورها
ريون^٣ : نقصد السيرة

ريون^٤ : أي يا هم مؤنس ... هل تحمل سيرة الظاهر أم لا ؟
الحكواتي : (جلوسه ، وهو يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعد . وإذا كانت هذه المبادأة تصعنا في جو تلقائي ، فهي أيضا تشير إلى أن ونوس يستخدم الحكواتي أداة خيالية تراثية ، ونكن مع عكس وظيمنت . في النص الشعبي يدو الحكواتي مستجيباً لرغبة المستمعين ، لأنه - هناك - رجل يرتزق من عناء القصة الشعبي ولا يسهه إلا أن يبي رغبة الذين سيتقدمونه المال بشكل مباشر أو غير مباشر . أما ما فليس الحكواتي مجرد فنان منتج للفن ويرتق منه ، بل هو الصان المتسلح برؤية للواقع . والتحكك بطور ما لفه . ولذلك تصبح العلاقة بينه وبين جمهوره علاقة تصادم

وفي مسرحية «سهرة مع أي تحليل القبان» يتجهون المادي بين الصوف والمقاعد غناطاً الجمهور نحو المسرح

ياسادة يا كرام !
من يدخل مسرحنا بهم
ومن يردد يلهم
سهرتنا اليوم قبا عيرة قبا متعة
قبا غناء ورقص ونشجص
ياسادة يا كرام !
تفضلوا ولا تترددوا !
السهرة مسلة ومعبدة
قبا حكاية خيالية وقبا حكاية واقعة
سعود هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب
وفوت القلوب
قصة غرامية أدبية تلحجية تشجصة
القها الشيخ احمد ابر حليل القبان
من التاريخ القديم استلهمها

الملك : لعبة ، وما كانت لعبة . (لمجة إصطلاح الأوامر) من الآن فصاعداً . اللعب ممنوع
الجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع .

الملك : والوهم ممنوع
الجموعة : لوهم ممنوع
الملك : والخيال ممنوع
الجموعة : الخيال ممنوع . (بصفق الشهنير والإمام) .
الملك : والحلم ممنوع
الجموعة : والحلم ممنوع . (بصفق الشهنير والإمام)

وعلى هذا النحو حاول سعد الله ونوس أن يقدم إلينا مفهومه للسلطة والصراع عليها .

١ - ٣

في مقدمة مسرحية «المعاصرة ..» نجدنا ونوس من حطه الخاص ، الذي يمثل في خلق ما يسميه «مسرح التيسيس» . وهو مسرح - كما يقول لنا ونوس - يختلف عن المسرح السباني . ولكننا إذا تركنا التلاعب اللفظي المتحدث في التسمية جانباً ، فلن يكون ثمة فارق بين التعريب التبريحي وهذا المسرح / الحلم .

و«مسرح التيسيس» ، فيها يرى صاحبه وهو حوار بين مساحتين ، الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تزيين أن تتواصل مع الجمهور ونحوه ، والثانية هي جمهور الصالة الذي تتعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته . ولذلك يحاول ونوس أن يبدأ هذا الحوار ومن ثم يمكننا أن نفهم ولعمري بوضع مسرحية داخل مسرحية ، منذ كتب «حفلة سهر ..» ، حيث تجري المناقشة بين الصالة بما فيها من متعفن ومسؤولين وطوائف متعة ، والخشبة حيث المخرج والمؤلف وبقية أعضاء العرض من الممثلين . وهو ما نحده أيضا في عمله التسجيلي الوثائقي «سهرة مع أي تحليل القبان» ، حيث يتحرك العرض بين عروض أي تحليل القبان المسرحية في القرن التاسع عشر والجمهور من القادة التقنيين والاجتماعيين والعمدة أما في «الحليل» ، فإن العرض يبدأ بمداية تكاد تكون أرسطية ، عدا حرص الكاتب على عدم ظهور والد الطفل نيسل وورثته ، حتى لا يتورط في تقديم موقف ميلودرامي يستدر بدموع . ومن ثم تتعاطف الوجداني مصعب ، دون الفهم الموضوعي . وحرص الكاتب على أن يشير إلى الجميع بالأرقام ، باستثناء زكريا ، شخصية انحرافية الفاعلة في العرض كله . ثم ينتهي العرض بجموعة الممثلين وهم يوجهون حديثهم إلى جمهور الخشبة ، مؤكدين لهم أن ما حدث كان تخيلية تهدف إلى الخث على استخلاص عبرتها . وهو نفس ما عده في مسرحية «الملك ..» ، إذ يدخل الشخص وأحدهم يقرأ الملاحظات الأولى ، ويطلب الكاتب إليهم أن يدخلوا إلى المسرح كما يركبوا مجموعة من لاصي السيرك

... كان ونوس يحرص على حوار الخشبة والصالة على هذا النحو ، فإن بعض جيله يبدو غير طبيعية ومقحمة ، كما يرى في مسرحية «...» ، أما في حاضر فقد ومن الكاتب في عمله . وهذا العرض مسرحي ، لكنه سهرة متنوعة ، وهذا «التعريب» حرراً من خنعة

والعبث ! .

وإذا كان ونوس يحول وسائل التسلية في الخبايا والفولكلورية إلى وسائل متعة وتغريب ، وذلك حين يحل العلاقة بين الحكواتي وجمهوره علاقة تصادم ، وحين يعكس موضوع التكرار ، فإنه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعمق توظيفاً يؤكد معارضة اللغة للواقع المرئى . ولذلك يتحدث أبو عزة بلغة تجنح إلى السجع ، بالإضافة إلى أنها - معجبة - تكاد تكون مهجورة

أصبح سلطان هذه البلاد . وأشد القصة ولو يومين على العباد ، (معنياً) أنقش الختم على يبابي ، فينقضي أمرى بلا اعتراض . طه الشيخ الخالان المخادع أجوسه على سمار بين العامة ، ثم أنشده بلغة العامة

أما لغة عبيد وزاهد - وهما رمزان للثورة - فهي يتحدثان لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي عزة دلالات متصارعة

(هناك شعور بالحياة والمصر ، التدعير يشتد ، والناس يطعمهم اليأس والحول ، لكن التناقضات لم تنضج بعد . أقول لك ... وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين يحفظوا ما أقوله ، أمام الملك الآن طريقة وحيدة مفتوحة ، هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب)

ويلجأ ونوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التي نفعها عن برجت فهو لا يكتفى بخلق المسرح داخل المسرح ، أو توصيف أدوات التراث الفولكلوري ، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة ، يحاول إيجارها في النقاط التالية

- الحدث يحكى دون حرص على التشويق أو على تناميته . وفي هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضي توجيهاً للتغريب التاريخي ، وحرصاً على أن تظل هناك مسافة ما بين الأحداث الصكية والمنسج . ثنى الأخير الاندماج مع البطل وتقصص شخصيته .
- التغريب بالشخصيات وتعميد علاقاتها بعضها ببعض ، في تقديم درامي واضح وغير متعصب في الحوار ، مثلاً يرى في «ملك هو الملك» أو «سهرة مع أبي حليل القاني» وهذا ما فعله برجت في «الأم شجاعة» و«أوبرا ثلاثة بنات» ، وكذلك في مسرحية «الأم الطيبة من مستشوان» .

- استخدام الالفاظ التي تشرح المشهد أو ترمي إلى دلالاته الفكرية . وفي مسرحية «الملك» أربع عشرة لافظة . نحدد لنا الأحداث أو تعلق عليها . وأحياناً يلجأ ونوس إلى التذكير بما قدمه لنا في بداية المسرحية . وذلك حينما تتطور الأحداث إلى نقطة مهمة مترتب عليها نتائج خطيرة

- تكرار شخصية الممثل في أكثر من مشهد وهو يحرص على إخبار أن الممثلين اللذين قاما بدور الوريث وأحد أعمامه . هن لار مثلان دورى الخليفة المقتدر بالله وأخيه عبدالله . ولا يفت التكرار عند شخصية الممثل بل تتعداه إلى تكرار الموقف بدلالاته دور كثره وهذا ما نجده في مسرحية الوريث من عامة بغداد ، وسحرية الأمير عبدالله منهم . وكان ونوس هنا يؤكد معنى فكرنا بشير في عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السلطة

حبكها ولحبها ، ومع فرقته شخصها .

سنرون أيضاً قصة القباني مع الشيخ سعيد القبرا . الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة . حكاية واقعية .

جدها خبوطها من الوثائق والأخبار وسنعيد تمثيلها أمامكم الليلة . بإسادة يا كرام !

تفضلوا ولا تتردوا ! (ص ١١)

ولا يقتصر حديث الممثلين إلى الجمهور على بداية المسرحية ، والكاتب يحاول مقطعه للسباق أن يلتفت النظر إلى ما يريد قوله ، مثلاً حدث في مسرحية «الفيل ...» ، وكما نوقف الحكواتي عن القصر في قبة توتر الموقف ليسريح قليلاً ويحتسئ قليلاً من الشاي في مسرحية المقامرة .

بن ونوس يحاول أن يصنع جمهوره في قلب العرض المسرحي ، وهو لذلك يبحث عن «القاسم المشترك» بينه وبين هذا الجمهور ، بحيث تظل هناك مسافة تتيح الحوار والاختلاف ، وتجذب الجمهور بعيداً عن الاندماج الذي يتوخاه المسرح الأرسطي . وقد جاء التركيز - من ثم - على الجوانب الفولكلورية . ولا يتوقف التوظيف الفولكلوري على أداة بارزة كالحكواتي ، بل يمتد إلى مزيّنات أخرى ، مثل «الحيلة» ، وهو عصر بارز في القصة الشعبية العربية ، حيث نجى «الحيلة» وسيلة خلاص في موقف متأزم ، تعجز القوة الرعناء عن حله . ولذلك سيجىء «ملحوب» جابر أو حيلة ليقدّم «الورث» الذي صجّو من يجد وسيلة لتعاذ من أسوار بغداد وأبوابها التي كان الخرس يسبجها

ول هذا الإحار يلمت القاري «لمسرحية «الملك» ...» قيام مزيّنات التكرار بدور كبير تكاد تقوم عليه المسرحية . والتكرار في قصصنا الشعبي يتم دائماً بهدف التسلية ، وذلك بأن يتكرر الخليفة ووريثه في ثياب تاجرين عادياً ، ليتفقد أحوال الرعية وعادة ما يسمعان في تكرارهما أن هناك وقع على شخص ما . وحين يقف الخليفة على جلية الأمر ، يرجع إلى قصره بفرور في اليوم التالي أن يستدعى أبطال القصة التي سمعها ثم يعيد الحق إلى مصابه (١١) ، أما في «الملك هو الملك» فإن الكاتب يصف صورة الخليفة العادل الذي تتكرر لتسلّي ، فوجد ظلياً ، فصر المظلوم واقتصر من ظنه . جاعلاً من الملك السامان رجلاً باحثاً عن ضرب مع من انتمت الخليفة .

الملك : لأن ذلك يرفه عني أحياناً ... عندما أصفى إلى هموم الناس الصغيرة . وأرقب دوراهم حول الدرهم والقصبة . تغربى متعة ماكرة في حياهم الزخعة طرافة لا يستطيع أى مهرج في القصر أن يتكرر مثلها . واليوم ... هناك شيء آخر أنا أيضاً في ابتكارى ... أريد أن أعابث البلاد والناس . . (ص ٢١ / ٢٢)

وهكذا يرى الملك في صورته مخالفة لما اعتدنا في القصة الشعبية ، فهو هنا يسكر بحث عن متعة حشة . وهو يحرص في لعبته حتى لو أدت بآثار من رعباء إلى خيول . وحين يحبره ووريثه بأن اللعبة خطيرة يقول . وهذا ما يريدنا إمتاعاً أعرف أنها خطيرة ، ورغم هذا الممثل في نهاية حمار عفته . ولكن لا نستطيع أن أكون مبل الشرس إلى السحرية

من المفارقة الكامنة في حديث المخرج - في «حيلة سحر» - عن «دمج الجماهير مع السلطة الوطنية، لمحاورة المرحمة، وأهل القرية الذين لا يعرفون معنى الحرب وأساسها»، فإنه يقدم عذراً مشدوداً إلى أجهزة هذه السلطة شديداً قوياً ويتجلى ذلك في طرح السؤال - من نحن؟ - وكأن الجميع كل واحد متجاسر العلاقات والمصالح، بحيث يصل مع سيرة المسرحية إلى أن الجميع مسؤولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن بكة بوسو. وحتى حين ينضم إلى الحوار ذلك الكهل الذي رأى القرية - وهي تواجه الحرب - يظل الأمر في إطار ضيق - ويضحي الكاتب غير قادر على احراقه - بسبب الإلحاح على السؤال الذي طرحه النص منذ البداية. وتنتهي المسرحية بالجميع وقد قرروا التوجه إلى المسؤولين بحث عن مسئول

وفي هذا المنظور، سيحل مصطلح الشعب People بدلاً من الطبقة Class. - ويضحي التناغم harmony بدلاً من الصراع Struggle. - وتصبح الدولة مجرد وسيط يهين فقط بعبد التوسط بين الطبقات والجماعات المتباينة، أو لنقل - بعبارة أخرى - بأن الدولة تظهر منفصلة عن الجماهير. وعندما تصبح الدولة جهازاً قريباً متعاليًا عن الجماهير تنمو الظروف الملائمة للإرهاب السياسي. وفي مسرحية «الفيل» - يرى هذا الانفصال في صورة حادة - فالمدينة تحولت إلى طرفين منفصلين، علاقتها غير متكافئة - قبل زمر القهر الذي يحارب جهاز الدولة وعلى قته الملك - والناس صعدوا العاززون - الذين يعيشون في نطاق ضيق محدود من العلاقات

أصوات: حقاً ماذا يريدنا؟
ذكرى: أنا أقول لكم ماذا يريدنا.... نذهب جميعاً ونشكو أمراً للملك. مشرح له ما حل بنا. ومرجوه أن يرد أذى فيه هنا.
(ص ٢٠)

وحين يذهب الجميع - يدخلون في اغناء بالغ - نحيث يعجزون عن دفع أعينهم نحو الملك - أو الحديث معه - فضلاً عن تقديم الشكوى وإذا كان الانفصال يبدو في «الفيل» - بهذه الصورة التي تصعب هناك في مستوى يحاور إسانته، فإن الوضع لا يختلف في «العمارة...» عن هذه الصورة - فقد استقطب الناس في بغداد على أصوات حرس الخليفة وهم ينطلقون إلى أبواب بغداد لإغلاقها ومنع خروج الناس منها. وكان هذا يعني لدى العامة أن الأمم. قد تمت حد من لتور بسىء بشر عظيم. وفي هذا الوضع لم يكن من بين سكان بغداد من سأل عن سبب الصراع.

الرجل الرابع: ما أجهله كثير. كنت أسأل إن كان بيكم من يعرف سبب الخلاف وتوتر الأوضاع. ٢
الرجل الأول: يسأل عن سبب الخلاف!!
للرأة الأولى: وكيف يمكن أن تعرف لماذا تختلف السادة
(ص ٧٥)

وما دامت الأمور قد ساءت بين الطرفين المتصارعين - فقد نشأ خوف عظيم يرجعه العداديون في مكانهم على الخبز - محاولين ابتياع أكبر قدر منه تحسباً للأيام القادمة

• ادشاهد الإيمانية، وهي وسيلة برهنية، استخدمها برنخت في عدد من مسرحياته، مثل مشهد الحدود الإنجليز الذين يسلطون ملابسهم رميهم المفقود إلى أعمال الهدى في مسرحية «الرجل هو الرجل» وقد استخدمها بوسو في مشهد خلق الملك ووريثه للابن المسرحية وارتدائها الملابس العسكرية. ويحرص بوسو في ملاحظاته للمخرج في مسرحية «المغامرة» على أن يكون مشهد خلق شعر المملوك حار يمثا

هكذا استطاع بوسو أن يقدم تفريراً مسرحياً، في محاولة منه لصياغة رؤية فكرية يتوجه بها إلى الجماهير من الفقراء. فإلى أي مدى تصاعدت هذه التفتيات المسرحية مع رؤيته وعالمه؟

٢ - ٣

نحاول كتابات بوسو أن تلمس متلقيها إلى انطلاقها من موقف فكري محدد في النظر إلى المسرح ودوره، وفي مواجهة إشكاليات الواقع وما يطرأ عليه من كوص وتقدم - ويستطيع في هذا الصدد أن يشير إلى تصريحاته وكتابات النظرية عن تجربته وأحلامه ومشاريعه، وما يتميز به بصوره من إيمان إلى هذا الفكر. على أن الناقد لا يعول كثيراً على ما يقوله الكاتب عن النص أو حوله، لأن كل ما يخرج من سبب النص هو نفت وتوجيه إلى موقف فكري قد لا يكون هو نفس الموقف الذي يقوله النص من خلال عناصره ومن خلال ما بين هذه العناصر علاقات، بل قد يكون متناقضاً له

ويتصور عالم سعد الله ونوس المسرحى حول السلطة. والتمحور حول السلطة بقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة للمراكية في مجرد رمز تسيطر لهذا الواقع - بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله متصلاً بالمشهد، فتبدو السلطة بوصفها مؤسسات سياسية وسجعية وثقافية وكأنها منفصلة عن الشروط الموضوعية التي أنتجت وصاغت على هذا النحو أوداك. وإذا كانت السلطة - بمنزلة في المؤسسة السياسية - تعبر عن موقف احتياضي وفيحي وثقافي وقانوني، فإنها - من جانب آخر - أداة للقهر، بمعنى أنها تعمل على تدعيم نظام اجتماعي وسق فكري محدد. متوسلة إلى تحقيق هذه المهمة تخلق أجهزة سياسية وثقافية وقانونية، يمكن أن يمر الإصلاح من خلال قنواتها.

وقد اكتسبت الدولة بوصفها تعبيراً موضوعياً عن نسق من العلاقات والأفكار والرؤى، في دول العالم التي تحررت من السيطرة الاستعمارية. سمات خاصة، تساعد بينها وبين الصيغة المستقرة في البلاد الاستعمارية التي تمكنت في صعودها وسبها للدول المتخلفة من خلق أشكال مؤسسية سبحة بنده. وهو الأمر الذي لم يحدث في البلاد المتخلفة بعد تحررها من استعمار استعماري متعمد في شكل وجود قوات عسكرية. وقد كان من الضروري لمؤسسات الدولة في هذه البلدان - ولأدوات سيادة لإيديولوجية، من التركيز على هذا الجانب، مكرمة لعدد من الصيغ الفكرية التي كان أبرزها الإلحاح على تناغم السلطة والشعب في كل واحد. معدم به لتروقي والتأثيرات. ويبرز النص المسرحي لبوسو هذا التمحور حول السلطة، منذ أن قدم «حيلة سحر» حتى مسرحية «الملك». - وهي آخر ما أخرجه المطابع له - وإذا كان بوسو مسرح

وإذا كان عامة بعداد يلدون على هذه الصورة للزربة من العجر ، مع إدراكهم عجزهم ، ويحرصون عليه كأنه الملاذ الوحيد في غمرة الصراع ، فإن المتصارعين على السلطة يعرفان هذه الحقيقة الواضحة ، وحينئذ يسأل أحد أعيان الوزير عن موقعهم ، يجيب الوزير قائلاً في رده : « نعم .. ! ومن يبالي بالعامه ؟ لا .. هؤلاء لا يشعرون أية مخاوف ... يمكن أن تلوح لهم بالعصا حتى يجنحوا وتبلغهم ظلمات بيوتهم » . وهي نفس الإحانة التي يقدمها الأمير عبد الله إلى أخيه الخسنة : « فته ! عامة بعداد تحدثتة ؟ ! بقصصك يا خليفة المسلمين ! تعرف رعبك . أما أنا فأعرفهم جيداً : قد يتدمرون ، ولكن ما إن يروا وجه حارس حتى يمتصو تدمرهم ويلعقوه مع ريقهم » وفي النهاية يهرولون ، لينشوا الأرض من أجل تسديد الضريبة .

وإذا كان الأمير عبد الله يحبر الخليفة بأنه لا يعرف الرعية ، وإذا كان أهل القرية المدمرة في « حفلة سمر .. » لا يعرفون شيئاً عن الحرب ولا يفهمون معنى للوطن ، فإن ذلك أمر طبيعي في ذلك العالم المدمر ، الذي تقوم فيه علاقة الملك برعبته على أساس من كونهم وسخاً يمكن أن يتخذ الملك حين يشعر بالصعير . ومن ثم لا يوجد سوى طريق واحد لكي يعرف حياتهم وعلاقاتهم . هو الذي يشير إليه الوزير حين يقول : « إن تقارير الأمية لحمل إليك المدينة حارية إلى هذه القاعة . كل المحربات والتمعدات والأفكار ، فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالريح والوساخة .

وبرغم هذا الانفصال بين الطرفين ، الناتج عن اقتراب المتجني عن عملهم ، وانظر إليهم بوصفهم وسخاً ، فإن كل المحبوبين في عالم ونوس لا يجدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة يحدث هذا في « النيل .. » أما في « الملك .. » فقد كان أقصى ما يتناهى إليه أن يقبل الملك :

أم عزة : كانت مصيبة واحدة ، وصارت مصيبتين . أولاد الحرام خربوا ديارنا . وهو اشتدت عليه اللوعة ، وضاع عقله في الهلوسة . الحمل ثقل ولا أعرف لمن أشكر بلاني . آه لو أستطيع أن أقابل ملك البلاد

ماذا ستقولين له ؟ ..
مماذا سأقول له ؟ على لساني أحمال من الكلام سأقول
سأقول يا ملك الزمان ، العبايون واللصوص يحكمون البلاد ، ويهون أوراق العباد . العدل قائم ، وليس هناك من يفتش أو يحاسب . الغش رائج والتعدي مائد : لاسلامة ولا كرامة ولا شريعة . (ص ٥٠)

٣ - ٣

في هذا العالم المدمر ، القائم على علاقات قهر معمرة ، يصحح « فرد عاجزاً عن الفعل . إنه فاقد للالتصاف الجماعته . غير قادر على التواصل معها ، بل يضطره صعب الحاجة إلى الإقدام على اعتراف غير نفعي في حقها . مثلاً يجد في شخصيات زكريا في « النيل » وجار في « المعامرة » وعرقوب في « الملك » .

والقصر في هذا العالم غير مقصور على الفرد . بل تتعداه فيظال

الجماعة بأكملها . لقد كان أهل القرية في عجزهم عن فهم معنى الحرب كأنهم تجسيد دائم للصخر عن الانثناء في « حفلة سمر » . أما أهل بعداد مفراهم إلى الحصن يقدمون مبررات سادة عالم القهر واستمراره . على أن القهر يبرز بعبث . ولا يمكن الحديث عن سيادة مصطفة لسة واحدة . لأن ذلك يعني تحدد المجتمع في وجه واحد من وجوه الحياة ، وهو أمر مستحيل . وبرغم سيادة القهر وكونه في عالم ونوس فيه خلق قبيصة وفيه . وإلا انعدم الفعل الإنساني الخلاق ، وتحدثت الحياة وضيت ، ونوس يعي هذه الحقيقة : حقيقة تولد العديد من أحياء القديم ، وحتية هذا التولد فكيف يجسد لنا نقيض القهر ؟

السمة الغالبة على أصوات الاعتراض على القهر في عالم ونوس هي سمة السلبية المطلقة ، والمعجز عن عمل أي شيء من شأنه أن يكون بديلاً للتخلف والارهاب فالملوك متصور في « المعامرة .. » يتوقف رفضه لما يجري حوله عند حد تحذير جابر من الخطر المحدق . وحين يعرف بعبه جابر في الخروج بالرسالة ، بالرغم من حصار حرم الخليفة لبعداد ، لا يفعل أكثر من الحزن لاندفاعه وسوره . أما الرجل البغدادي ولهم (٤) فإنه يفتح بمجرد الكلام أمام الحوانيت ، وكلاهما لا يقف بعيداً عن مساحة المعركة . وبرغم ذلك لم يطمح واحد منهما إلى اتخاذ موقف جاد وجدي

وفي مسرحية « الملك .. » يحرص الكاتب على إبراز رايد وعبيد ، مشيراً بها إلى البديل التاريخي للمجتمع المنهزم المقهور : بيد أنها لا يعلن أكثر من الحديث بثقة الدوجاهيين عن نهاية عصور التكر . وحتية العودة إلى العصور الموعودة في القدم ، حيث لم تكن هناك مشكلة أو استتار بالمال والحياه والنساء . وعلى الرغم مما في حديثها عن تطور المجتمع الإنساني من حاجة تشير إلى فهم رومانتيكي طوباوي ، بل فهم حاطي يم على جهل ونوس عصار فكره لكلاسيكية لا أن المرء يمكن أن يفكر لها ذلك ، لو كان قادرين على تقديم فعل إنساني خلاق . وإذا هذا المعجز عن الفعل لم يكن بإمكان عبيد . العاشق الرومانسي . أن يقدم شيئاً إلى عزة . وهكذا تساق العتاة الحاملة بفارس بيل إلى قصر الوزير ليشير عصيرها إلى الأفق الثوري لعالم ونوس .

٤ - ٣

عرض توظيف أدوات التراث الشعبي التشكيبية واسمائية على نص ونوس المسرحي السبق العام لهذا التراث ، وبشكل خاص سبق الحكاية الشعبية كما حدها « بروم » و« دندس » و« ناهيل » ، وهو سبق يمثل حركة من السالب إلى الموجب على النحو التالي : (١٥)

الاحتلال ← التوارث

أو من

النقص ← لصفية النقص

والسبق العام لمسرحية « النيل » . « يتم على هذا النحو البسيط فبعد أن كان زكريا واحداً من فقراء المدينة الذين يعانون شصت « عشر » وقسوة الحياه . والعجز للمادى والمضى . تحول إلى حارس نندس مكافأة له على تعلقه قلمك . إن محاولة تقديم شكوى للملك تكشف عن التوجه السلطوي لديه . وحيناً وجد الفرصة سانحة أمامه لتصفه نفسه والصمود طبقياً ، حول مسألة الجماعة إلى خلاص فردى له

وإذا كان سبق « نص » سقياً بسيطاً على النحو السابق فإن نسق « المعامرة » أكثر تعقيداً ، وينطبق عليه النسق العام للحكايات الشعبية عبر السطحة ، الذي قدمه كلود برينون مع تعديل بسيط

تدهور ← ارتقاء

رديلة ← عقاب

محابر مخلوك ذكي ، وشجاع معاصر ، يحاول الصعود من هذه العبودية ونفق المفردى إلى موقف يمتلك فيه حريته ويحور زوجة غائبة وثروة . لكنه في محاولة صعوده يرتكب رذيلة الصعود المفردى على حساب خدمة عدوه الطبقي ووضعه ، فيكون جراًؤه في نهاية المسرحية القتل وهو يس ما يحدث لعقوب وعرة في مسرحية « الملك » . ويعبر عنه النص على لسان الممثل الذي أدى دور عقوب قائلا : (لم عرف كيف أتصق باندس مثل ، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين قبل) .

وإذا كان الكاتب قد ترك زكريا بلا عقاب ، برغم تعظيمه للفوائد الخفية فإنه قد أنزل العقاب بالجماعة ، لأنها هي التي أُنحِت له أن

يحوبا ، وهبأت الشروط التي تخلق الأبطال وتجعلها متكاثرة . أما في « المعامرة » .. فإن العقاب ينزل بخابر ، لأنه هو الذي سعى بنفسه إلى عدوه ، عارضاً عليه خدماته ، متصوراً أن في ذلك خلاصاً له من نقصه .

٤ - ٤

أقد قدم ووس عالماً مسرحياً ، رحب الحيات ، يشغل فيه واقع في صورة حادة الخطوط والألوان ، محاولاً أن يقدم نص من فن المعرفة التي تفرص على التواصل مع جمهورها . وقد يتهم بعضهم بالاحترق في محاولاته ، وقد يراه بعضهم كأنيا يقدم حيا « محط » وهو معرض للرصوص النصية في الواقع العربي ، وقد يرى فيه بعضهم كأنيا حسن النوايا ، تقدم نصوصه علناً مدججا عاجزا مهروما يتمحور حول أداة قهره ، إلا أن ووس يقول لنا

إن أظلم مسرح تحتل فيه المساحات ، عرض تشترك فيه مسألة سر حوار مرئيل وعي ، يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعية وبطبيعة قدرنا ووحدة) ويجب علينا ألا نهون من شأن الحلم ، فهو دوماً جنس الواقع وأداة تحويلة أ

• هوامش

- (١) راجع جورج فوم « النزاع بين النصير واللاتير في المجتمع العربي » سلسلة البحوث العدد الأول . السنة الأولى باريس ١٩٧٨
- (٢) محمد بلوى « معامرة الشكل عند روائي الستينيات » - فصول . العدد الثاني من المجلد الثاني ص ١٢٨
- (٣) من مسرح بريوت يمكن للفناني العربي الرجوع إلى « برنولت بريوت » نظرية المسرح الشعبي ، ترجمة جميل نصيف . منشورات وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٣
- « رونالد جراي » بريوت - ترجمة نسج محل . مراجعة أحمد كمال ذكي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢
- « إبراهيم حمادة : آفاق في المسرح الشعبي ، المركز العربي للبحث والنشر القاهرة ١٩٨١
- (٤) فطس في بير آتية توشار « المسرح وللق البشر » - ترجمة سمية أحمد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٣٧ / ١٣٨ . القاهرة ١٩٧١
- (٥) نقب
- (٦) يقول بريوت : (المسرح الشعبي ليس شيئاً جديداً كلياً من ناحية الأسلوب ، فهو في طريقة عرضه ومحاكاه ، وفي تأكيده على الجانب الفني ، مرتبط بالمسرح الأسبوري القديم) . راجع ص ١١٢ من « الرؤية الإبداعية » - مجموعة مقالات حررها مصطفى بولوك وهريمان سانجر . ترجمة أحمد حلم ، ومراجعة : محمد منصور . سلسلة الألف كتاب . القاهرة ١٩٩٦
- (٧) آفاق في المسرح العربي ، ص ٥٦
- (٨) سعد الله ووس : « بيانات لمسرح عربي جديد ، مجلة المعرفة ، العدد ١٠٤ ، دمشق ، أكتوبر ١٩٧٠
- وراجع أيضاً مقدمة « معامرة رأس للملوك جابر » - دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧
- (٩) سعد الله ووس مسرحيات الثانية
- ١ - حكايا جوقه الثلاث ، ومسرحيات أول
- ٢ - فصل قدم ومسرحيات ثانية
- ٣ - حلة سر من أجل (٥) حزيران . اعتمدت على نسخة محفوظة ، وسوف أشير إليها في بقية المقالات بـ « حلة سر » فقط
- ٤ - سيرة مع أي خليل القباني منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣
- ٥ - الذين يملك الزمان - في مجلد واحد مع « معامرة رأس للملوك جابر » دار

- الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧ وسوف أشير إليها بـ « القبيل » ..
- ٦ - معامرة رأس للملوك جابر - وسوف أشير إليها بـ « المعامرة »
- ٧ - لذلك هو لذلك - دار لين غندون للطباعة ، بيروت ١٩٧٧ وسوف أشير إليها باسم « لذلك » ..
- (١٠) بعد أن يربط رويات من مثل « حطرات فاضل المزاوي الجميلة » وه لا شجار و غيبان مروت ، بعد الرحسن منب ، وه عردة الطائر إلى البحر ، الخيم بركات ، وغيرها أول دواوي مثل « البحر القيل » لصالح عبد الصبور ، وه مرثية للعصر الجميل لأحمد عبد الحلي حجازي ، وه « الهكا » بين يدي رولف إجمدة ، لأمل دنقل ، أن في المسرح فقد ظهر ذلك في « إندراوش » يحثون على الخليفة ، لمصطفى اخلاج ، وه « النار والزينون » لأكرم فرج ، وه نصية حل للمرا لعل سالم ، وه الزواج « ليخايل رومان » وهذه مجرد أمثلة
- (١١) القبيل ص ٧٨
- (١٢) القبيل ص ٢٨
- (١٣) تمه مقاد طويل ، يدرس فيه صاحبه التشابهات بين النصين ، وينتهي إلى تأكيد أن ووس قد قام بما يتنبه عليه « النصير » على طريقة عتق الكتابة العجارية في المسرح النصي ، والكتاب يرى أن تحول بطل « الرجل هو الرجل » ليرتبط بطلنا مهراً ، على حين نخرج بجمد الانتعاج بصلد تحول أي عزة في « لذلك » - إلى ملك من طرز بطريكي . على أن الكتاب يرى أن ووس استطاع أن يصل مسرحيته نفسها للسلطة الجورجوتية ، من وجهة نظر ماركسية ، وهو ما لم يفهم به بريوت . وعلى حين يرى أحمد الحمو كتاب مقال « الوقت الأدبي » ذلك فإن خلفا آخر هو خليل النعسي يمثل مسرحية ووس انطلاقاً من قننه في القيام بالتحليل السوسيوثقافي الطلي ، برغم إشغاله بذلك من خلال النص . وفي تقديري أن بريوت قد نجح بما يريد تشديده ، وهو إمكانية تفكيك الإنسان كأنه سيارة ، ثم تركيبة مرة أخرى على عبد آخر مختلف . أما رأي النعسي فيمكن أن يوصف بالمجردة بعد تمتعه من حجة الإيديولوجية . راجع
- « أحمد الحمو » « لذلك هو لذلك » أم « الرجل هو الرجل » - بين سعد الله ووس وبرتولت بريوت . الوقت الأدبي ، العدد ٨٦ ، يونيو ١٩٧٨ . دمشق
- « خليل النعسي » الكتابة لفهمية ومسرحية لذلك هو لذلك لسعد الله ووس البحث ، العدد التاسع ، السنة الثانية ، باريس ١٩٧٨
- (١٤) راجع - على سبيل المثال - حكاية الفهال و« بات في ألف ليلة وبيلة
- (١٥) راجع مقال الدكتور لسيار تاسم عن « المعامرة في النص العربي المعاصر » فصول العدد الثاني من المجلد الثاني

دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يصل ويساهم برائحة المعاجم ، تأليفاً وتحقيقاً وتحريراً ، صفوة من العلماء والادباء - زهير رزاق - ، مثل :

لدائرة والأمانة : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، ألبير مطلق ، عبد الحميد بوشناق ، عبد الله بن بروت ، كامل المهندس ، وديع رزاق ، يوسف حني ، حسن الكرمي ، مصطفى هني ، رها نصر ، ابراهيم الديوب ، هارث الفاروقي ، أحمد كوي بدوي ، هادي عابدين ، لؤي شفيق عصمت ، العقيد أنطوان الدراج ، جورج عبد المسيح ، محمد العدواني ، نبية غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيايبي ، آرثر غورمان ، بروت ويلكوك ، نيريسار بكار ، كافي كيلبارتيك ، آن كاتريدج ، اندرو سيفدنت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجماً قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وآساير ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

د. مجدي وهبة ، وديع رزاق ، معجم العبارات السياسية الحديثة
انكليزي - فرنسي - عربي
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الادب ..
انكليزي - فرنسي - عربي
د. مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية
في اللغة والادب
د. عبد الحميد بوشناق ، قاموس الفولكلور ..
عربي - عربي
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية
والهندسية .. انكليزي - عربي
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البترول
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي
يوسف حني ، قاموس جنح الطب
انكليزي - عربي
أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي

الأبير مصطفى الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشواحي في
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي ..
انكليزي - عربي
سموحي فؤاد العارفة ، معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية
انكليزي - فرنسي - عربي
حسن سعيد الكرمي ، قاموس المساء ..
انكليزي - عربي
محمد العدواني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة
العربية المعاصرة ..
نبية غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية
انكليزي - عربي
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية
فرنسي - انكليزي - عربي
ألبير مطلق ، معجم الفاظ حرية صيد السمك
في الساحل اللبناني

مركز
التوزيع
مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شواربي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

أنطوان أرتو

مسرعة القسوة



بعد «أنطوان أرتو ١٨٩٦ - ١٩٤٨» من كبار رجال المسرح ، وعلى الرغم من أنه كان في حياته مثلاً ومخرجاً شبه معمود ينتقل من مصحة عقلية لأخرى ، فإنه ترك عدة مؤلفات مهمة ، يأتي في مقدمتها كتابه «المسرح وفنونه» *Le Théâtre et son Double* ، الذي وضع فيه أسس المسرح الحديث ، كما كان له تأثيره في كتاب المسرح الغربي المعاصر.

كان «أرتو» يرفض مفهوم المسرح السائد في النصف الأول من هذا القرن ، ذلك لأن المسرح الغربي ، في نظره ، لم يكن - بعد - قد خرج إلى الوجود ، وأن إنشاءه على أسس جديدة لابد أن يؤدي إلى خلق عالم وإنسان جديدين ، فالمسرح مرتبط في ذهن «أرتو» بالكون ، وهذا ما تعلمه من المسرح الشرقي أو - بالأحرى - من المسرحين الياباني والصيني . فكتاب *Bharata Narya* *Castro* ، وهو من أقدم الدراسات عن المسرح في العالم ، يقول على لسان الإله «براهما» *Brahma* : «لقد خلقت المسرح مطابقة لحركة العالم ، وللمعرفة المقدسة ، وللعلم وللأسطورة ... وسوف يكون مكانا للعلم وللتفكير لطاهير للناس»

حفيظة محمد عبد المنعم

وعندما أسس أنطوان أرتو مسرح «ألفريد جاري» *Théâtre Alfred Jarry* في عام ١٩٢٦ اقترح موضوعاً للعروض أسماء «الأحداث الحارية» *l'actualité* ، وهو يعني ، على حد قوله ، «الأحداث المعبرة عن حالة المرءين الحالية»^(١)

وقد أدخل في البرنامج مسرحية «الأطفال على مقعد الحكم» *Les Enfants au pouvoir* من تأليف «روجر فيتراك» *Roger Vitrac* ، وهي تمثل تحلل الفكر الحديث وثورة في المسرح ذات شقين : احتقاعي وفلسفي ، وسلاحها «المكاهة في جميع صورها» ، وهذا : الصحك للطلق ، الصحك الذي يبدأ من الخمود الأمل ليصل إلى هزات البكاء العظيمة»^(٢)

ويصيف أرتو إلى المكاهة والسحرية «اللامعقول» ، الذي يعبر «القوى الخدمية» *Les Forces négatives* ، الكلمة في اللاشعور ، وهو يدعو إلى التساؤل عن أسس التفكير المطلق وقيامته فالمسرح لا يتوجه إلى «الفكر» البشري ليدعوه فحسب إلى التدمير ولتوهم على المنطق القائم ، بل يسعى عرو العاصم كذلك لتحريكها عن طريق «أقصى طاقة للتعبير» *le maximum d'expression* ، مصحوبة

ومفكرة أرتو عن المسرح جاءت مطابقة لكلمات برهما ، فهو مؤلف صفة بخلافة ، ولكن على المسرح أن يهدم ما كان قائماً قبل البناء الإيجابي الجديد ، ومن هنا يأتي ما يطلق عليه عبارة *l'action négative* ، أي حركة الهدم السلبية ، وهي ليست تعبيرة على هذا المسرح ، بل إنها جزء من طبيعته وجوهره ولقطة القسوة إنما يعبر عن حركة الهدم الأساسية هذه ، فلا هدم بلا دمار ودماء وأنهم وبدهور مسرح يرجع إلى أنه قد «قطع الصلة مع روح العوص» *l'anarchie* الخاصة به»^(٣) لذلك صار لزماً على المسرح أن يشير الفسق ، وأن يُسهم في خلق الثورة التي ستحدث حتماً في عالم يسير نحو مائه ، ليعود إلى وجود جديد وهو في هذا يساير فكر هيجل المخلل في الفلسفة ، والسفسطة ، والتركيب *these, antithèse, Synthèse* فالكون عند أرتو مطابق نظرية هرقليطس عن العالم من حيث إنه دائم الحركة والتغير ، أي إن الحياة ولكون قد انبثقا مما أطلق عليه اليونانيون اسم «عوصي المادة» *Chaos* ليعودا إليها مرة أخرى ، ثم ليخرجاً في شكل مختلف ، وهذا ما يسمى «بعودة الأبدية» ومن ثم فإن حركة التدمير في المسرح إنما يساير حركة الهدم الكونية

«سخرأة القصوى» *le maximum d'audace* ، حتى ينهر المشاهد بأنه قد سُجس في مصيدة من المديان ، وأنه اندمج وامتزج بحق مما يجري على حشة المسرح : «إن ما نبحت عنه هو التأثير للمعرض ، وأفعدة على التحلل المرتبطة بالحركات وبالكلمات ، والواقع بروجه للأسرى والخلق ، والعديان الذي احترناه وسيلة درامية أساسية»^(١٧)

وبرى كلمة «d'actualité» أو الأحداث الحاضرة وهو نحو : كتاب المسرح وقربه *Theatre et son Double* . مفهومها الاجتماعي لتعبر فقط عن «أصالة الأحداث» *l'authenticité des Faits* . وهي تأخذ أيضا بُعد فلسفي مثير يقيا جديدا مرتبطا بالتصير الإنساني فارتو يكتب أن Roger Vitrac قائلا : «إذ أردت أن تخلق مسرحا للدفاع عن بعض لامكار السياسية وغيرها فإن أنبئك في ذلك ، إذ لا يثير اهتمامي في مسرح سوى وهو مسرحي أساسا» . إن استخدام المسرح لشئ أي فكرة نورية - إلا مما يتعلق بالروح - يبدو في محاولة وصعبة جدا ، ومنيرة جدا لاستغلال الأوقات والمعرض الساعة»^(١٨) .

لم يعد أرتو يهتم إلا بكل ما هو إنساني ، حتى في الأسطورة ولم تكن الأدب والشعرية ، أصبح لا يرى إلا ما هو متعلق بقضايا البشرية جمعاء . فما بلغت نظره في مسرح Zola هو قصة الملوك سيمون التي تلتها كادار وهي معاصرة لما كانار^(١٩) . ذلك أن أمثال هذه القصص دقة لها لدهر ، لأنها تحس البشرية كلها ، وتثير الأسئلة حول مشكلات وعلاقتها وقضاياها الجوهرية على مر العصور . والمسرح يهدف أساسا إلى إبعاد الإنسان «بثورة الميثاقية» من أجل تقديم جذري في مصيره . وطول ما يبدو مستحسنا بل مستحيلا في حالة البشر الراضة . إن حثرت أرتو للمسرح دقة غرض «فكاره يرسم إن أنه كما يقول : «ليس يسود حبيب» . بل مفكر يكشف عن آرائه عن طريق الفن وأفضل وسيله لتصير «...» تتم على نوع من التأثير الخيالي *émotion esthétique* فهو يبحث دائما عن «التأثير» وأن يتأثر

«...» ليس حبيب...» . ثم يجد في لغة المسرح موصلا جيدا لفكرته . «...» من الناس . فالمسرح ليس هدفا في حد ذاته ، بل وسيلة لتحقيق أهداف . فحين نحسب جديد عن الواقع الحقيقي للإنسان ونعده والمسرح ، كالأسطورة ، قائم على «روح متوغة» في القدم ، وهو وسيلة للإدماج عن طريق القلب والشاعر . وهو لا يقلد الحياة بل يعيد حبيب ، ويهيئ المشاهد لتحمل فكرة حقيقة الوجود والإنسان وهذه حقيقة كامنة في داخل النفس . وعلى المسرح أن يستشعر ويحركها إلى الوراء . إنه يحرك لسر الأغوار ولمعرفة الحدود . «الشخصيات تذهب إلى أقصى دواعيها وأفكارها ، وتصل بذلك إلى الحقيقة» وهذا ما يهدف إليه المسرح»^(٢٠)

حين تتبع الحقيقة بمسألة لشخص أقصى درجات فيها تقع طاعتها بفردي اعتبر لتصبح حقيقة عامة ثابتة . والمسرح يسود المشاهد الذي يجد نفسه قادرا على تحمل حقيقة الوجود . تلك الحقيقة التي عرفها الإنسان في هذه الخنعة ثم هدها جعل احصارة ، أي جعل الثقافة صائغة على مطلق ومبجج المعنى التجريبي . وقد ذهب أرتو يبحث عن

تطبيق لفكرته التالية عن المسرح إلى المكسيك ، وذلك لاكتشاف سر العمل الدرامي الحقيقي الذي يمتزج بالحياة ، ويعبى أصوها ، ويعبر عنها في بعدها الكوني . إن فكرة مثل هذا المسرح لاصلة لها بمفهومنا الخلق عن القواعد الخيالية ، حيث إنما ظهر أن «العمل الفني والعمل الخيالي يبدعان إلى التسلية وإحداث أثر غير ملحوظ خارجي وعابر»^(٢١) ، في حين يعنى المسرح في نظر أرتو ممارسة *praxis* والحركة لديناميكية خلافا . إنه يتنس إلى الصرامة *rotémisme* ، أي إلى تلك شاعفة للموسم . المحسوس والارتمية بحركة «...» يكتب أرتو : «...» الصرامة هي كالمسحاة ، لا المسحاة . وهم : جعلت للممثلين ، وكل

ثقافته حقيقية تعتمد على «...» البربرية بتوصيفه إلى أروع في عبادة أحياء الأنبياء . أي تلك «...» الثقافية كلها»^(٢٢) . والمسرح ، كما ذكرنا سابقا ، يهدف إلى هدم كل شئ ، من أجل الوصول إلى الجوهر بالطرق المسرحية ، وهو أيضا يهدف إلى التثاق من حطورة العودة إلى الأصل والجوهر أو إلى فوضى المادة وسيلة أخرى . ذلك أن المسرح يعود إلى منبع الحقيقة لفهم معناها ، ولتتبع معنى حقيقة الكون والحياة وحركتها ، بل «إن المسرح هو في الواقع أصل الحقيقة»^(٢٣) . وهو صدى لمادة هادوية حقيقة تكرر فيها حقيقة أصل الكون ، ولكنها حقيقة قائمة ، لا بقوى الإنسان عليها . لأنها تقبض الحياة والوجود ، فهي منبعها ومقبرتها معا . وفلسفة الصيرورة التي يهتمها أرتو هي عودة إلى عروص ادة ، إلى الدمار . ولكنها عودة مؤمنة . يهدف إلى خلق جديد في شكل جديد . إنها «الفقوة» كما يهوسها أرتو . فالقوة السلبية أو التدميرية التي تكن في المسرح هي أساس الشر ، أو «الرب» في كل عمل درامي ، وكل مسرحية يجب أن تحتوي على قدر منه . فالمسرح ، مثله في ذلك مثل الطاعون ، عليه أن يوحى وبالقوى السوداء والكامنة في الوجود ، التي ستؤدي حتما بنا إلى الموت والقضاء والفسوة هي «إدس حركة الحياة المؤدية إلى الموت والعدم» ، وهي تعبر عن الشئ الناتج من المادة نفسها

فإذا كان Leibatz ينظر إلى الشئ وكأنه شرط أساسي لوجود عالم لا يصل إلى مرتبة الكمال فإن أرتو يرى فيه عصلة «لامتداد» ادة و«سمكها» و«ثقلها» من ناحية ، والحركة الكون من ناحية أخرى . والفسوة تعني أيضا «القانون» أو «الناموس» الذي يظم الكون ، ويشتمل في الحركة الدائرية للكواكب . وهو يتم عن الدقة والتوجيه المطلقين . ويذكرنا بمفهوم شوبنهاور للإرادة التي تسيطر الكون وبكلمات الحية ، وتسمى حينئذ «الخريزة حب البقاء» ، التي يطلق عليها أرتو اسم «الشهية للحياة» *l'appétit de vivre* . وهذه الإرادة أقوى من الآلهة الخالق للكون الذي يرمز إليه أرتو بلعظ *Demiurge* ومهمته صنع الكون والحياة فحسب ، دون التدخل في تسييرها ، بل إنه هو نفسه يصنع ما يصنع بدافع تلقائي . «إن الآلهة الخلق عندما يحس فهو يطبع القانون القاسي لتحلوه» الذي تعرض عليه نفسه . وهو لا يستصع الإلحاد عن الخلق»^(٢٤)

وهذه الفكرة عن أن الآلهة صانع يصنع للناموس الكوني ليست جديدة ، فهي مستعارة من الفلسفة اليونانية القديمة ، ومهمة المسرح هي التعبير عن الناموس الكوني الذي يمثل على المستوى البشري في التنعق

المسرح

ونأخذ هذا الواقع في مفهوم أرتو معنى الغدايان والوصوح والخور والحكمة. وقد وجد كاتبنا مايشده في مسرحية أنشودة الأشباح *Sonate des Spectres* لسريديرج. وهو يفسر ذلك بقوله

«إياها - أي للمسرح - تذكر بالقصص القديمة ، حيث يكون الشخص الأقل وعاءاً والأكبر حونا هو في الواقع لأكثر عقلًا ، وهو في ذلك يمتلك حل كل العقد»^(١٧)

ويبدو أن أرتو يرغب - مثله فعل سته - في أن يسند بالعقلانية والمنطق الحكمة المبعثة من المسرح الترحيبي اليوناني ، فدرجها هي امتزاج الإلهين ديونيزوس وأبولو. فإذا كان ديونيزوس يرمز للحقيقة بغائبة محنة في العودة إلى قوصي المادة والفترة الدائمة للمبعدة منها. فإن ديونيزوس يرمز إلى الجمال والنقاء والصفاء في الشكل الخارجي. وهذا يتدمج الإلهان فإن ديونيزوس يفقد خطورته على الحياة البشرية ليصبح يرمز للحياة في اتجاهها نحو المستقبل لخلق أشكال جديدة. لذا فإن أرتو يقول :

«المسرح يمتزج بقدر العالم من الناحية الشكبية. وهو يتساءل عن قضية التعبير بواسطة الأشكال»^(١٨).

وهو يحقق التركيب *Synthesis* بين قوى الحياة الدائمة وشكل الحياة الخارجي. ولقد حاول نيتشه أن يبرز خصائص المسرح الموسيقي الرافض بواسطة هذا التركيب ، ولكن أرتو يعلم بتحقيق المسرح المتكامل أو المسرح الشامل. لذا فهو يرغب في التحرر من القواعد المسرحية ، وإدماج أكبر قدر من التعبير في أكبر قدر من الحرية ، مستغلا في ذلك إمكانات الإخراج كافة

إن أرتو يطلب عرض الموضوعات والمواقف بكل موضوعية ممكنة ، ولكنه يرفض المدرسة الواقعية ، حيث إن الواقع الحقيقي إنما يكون عند «ملتقى الواقع بالخيال» ، ويمكن الوصول إليه عن طريق «الإخراج الذي يعتمد على التكلف ليلقي بالواقع الأكثر واقعية من الواقع ، وذلك عن طريق الأشياء والرموز المباشرة»^(١٩) ، وعلى الإخراج أن يحقق فكرة أرتو عن «شاعرية المكان» المرتكزة على اللغة الملموسة ، التي يطق بها كل ما يجري وما يوجد على المسرح. وهذه اللغة سميت بل حد بعد من الديكور «الحقيقي» الذي يجعل المشاهد يتعاضد مع أحداث المسرحية طرا نواقصه فالأشياء التي تأخذ مكانها على المسرح هي أكثر تعبير عن نوايا المؤلف من لغة الكلام. لذلك يميل أرتو إلى تقريب فكرته بمحوه إلى ذهن المخرج بإعطائها شكلا ملموسا ورمزا فاعلة ذلك «أن يرى الشخص الذي يجر الآلة حبس ماديا يظهر منه صفة يكون صوره حقيقية للغة التي يتكلم بها»^(٢٠)

ومثل آخر هو صبح كائن ذي مظهر مقس به سحق الكون المخلوق بالإنسان ، ويكون مرادفاً لثلاثين في مسرح نصبي ، مسرح حرية من وفي مسرحية «ناجور» الذي يرمز المكاتب بفساده الكرمه في الصنعة بأن جعل شاة يقول معجده : «أر هذا نعم بعدو مستقر جدا دونك» وهو حائف هذا المظهر «الحيث يرى حين تصادف

الحياة وحب النقاء ، ولكنه يتحد أيضا شكل القدر الذي يُسر ويحدد سلوك الإنسان ومستقبله. وأرتو يشير في إعجاب إلى دور القدر في مسرحيات «مزلنك» قائلا : «إن القدر اللاشعوري في المسرحية اليونانية القديمة يصحح عند مزلنك الميرر لوجود الفعل ، فالشخصيات تستمر في دمي بحركتها القدر»^(٢١).

ولمسرح يكشف لنا عن عاب الحرية الإنسانية ، فكرة التوجه أو التسيير بقدرى تنمو وصحة في شخصية *Cenci* تطل مسرحية أرتو على حمل هذا العبء ، فهو يتصل قسده ، ويصبح قاسم مثل «سور» نكوي ، ويعترف بذلك في قوله : «إني أعنت من الشيء وأصله لأنه قدر ومبدأ» لن أستطيع الصمود أمام قوى بداخلي تتحرق شوقا لكل»^(٢٢)

والاقتناع بعدم وجود الحرية الإنسانية يعني استبعاد فكرة القواعد الأخلاقية الناشئة والعامية *Amoralisme* ، وفي هذه الحالة تعقد مفاهيم الخير والشر معناها المطلق ، وتصبح نسبية ، خاصة لآراء الفرد واختياره. فكيف يمكن قبول القوانين الأخلاقية العامة ، وكيف يحصح لفكرة لثواب وعقاب ، إذ كان الإنسان مسيرا وتاما لحركة الحياة ولكون بقى يسر به «أي يد» إن الشر يكون حينئذ هو عدم مسايرة حركة الكون في قسوتها واتجاهها إلى تحطيم كل ما هو قائم. لذا فأرتو يعبر عن رغبته في الوقوف بحمل عن قواعد الأخلاق لحياتها بتصره :

«أي أريد أن أرتفع إلى مستوى ما هو فوق الخير والشر لأصل إلى معرفة هذه الحياة الكونية التي تمح كل تلك القوة لظفرس إيلوريس *Eleusis* لسرية»^(٢٣)

فالمفهوم الميتافيزيقي للمسرح يهدف إلى إجراء مصالحة بين الإنسان ونفسه لتبريرة المعرفة من اتجاه الكون إلى الفناء

وكما يرفض أرتو بناء المسرحية على قواعد أخلاقية ثابتة فهو يقضي أيضا فكرة «البينة العسية» للشخصية ، التي تهدف إلى استكشاف اللاشعور الإنساني ، لأن مثل هذا النوع من الشخصيات لا يصلح إلا لمسرح «أخلاقي وجرحي» يكون امتدادا للمسرح الطبيعي الذي شأ في النصف الأخير من القرن الثامن. فالبناء العسي للشخصية يجب أن يقدم بأسلوب «ميتافيزيقي» ، يقوم على الرموز والاستعارات. وعلى الكاتب أن يصل إلى الحضور العسية والأسطورية للإنسان كي يتحد معالم شخصياته. ومسرحية *Les Cenci* التي كتبها أرتو تقوم - مثلها في ذلك مثل أسطره «أوديب» - على الاتصال الحسي بين الحارم *inceste*

والمرصع يد عام ، وهو يمتد إلى عهد ما قبل التراجيديات الإغريقية. على الرغم من أن مسرحية *Les Cenci* تصور حادثة وقعت حقا في بغداد في القرون الوسطى. إن عرض موضوع يحس الشرية وصداها لأربيه وفندرية يعطى للمسرح معدا إنسانيا شاملا. لذا فأرتو يرغب في أن يستند بالتعصبات العسية للشخصيات مايسميه «ميتافيزيكية الكلمة والحركة والتعبير»^(٢٤) وهو يهدف بذلك إلى إقلاق المشاهد بعرض موضوعات أساسية كونية وإنسانية. ولكن كما ينبغي أرتو العودة إلى حقيقة «معنى المصنوع» بل حقيقة الأساطير ووصفي المادة التي ترمز إليها أسطوره ديونيزوس إله الخمر. فإنه يريد أيضا عرض «الواقع» على

ومجموعة من السيفان واللحم الحلى تصف مع الأقدام والأبدى والشعر والأشياء والأعمدة والأبواب والمعابد والأشياء... (٢١)

والأشياء التي تجسد الفكرة المحررة وترمز إليها يجب أن تختار بدقة ، إذ يجب أن تكون رمزية إلى أبعد حد ، ومعبرة إلى أقصى درجة ، فإن أرتو يوصي بعبء ، ولكنه يرنو إلى اكتشاف ثوابت للتعبير المسرحي ، هي ما يسمى بالأشكال والرموز البنية . فالدائرة مثلا تأخذ قيمة رمزية في مسرح أرتو ، فهي في آن واحد أداة « Object » وشكل هندسي Figure وحامل مسرحي Support Scénique ، أي إن العرص المسرحي يصبح دائرية والدائرة - بوصفها أداة - تبدو في مسرحية Les Cenci في هيئة العجلة المخصصة لتعذيب البطلة « بياتريس » لمنهية بمحاولة قتل والدها . ولكن تلك العجلة ترمز أيضا إلى الإرادة أو التاموس الذي يفرض على الكون حركة دائرية ودورية مابين الوجود والعدم ، ويشرح أرتو ذلك قائلا : « عندما كتبت Les Cenci فانس أنصت تواجهيني لحركة الطبيعة ، لتلك الحركة الدائرية التي تدير البات والكائنات ، والتي تنكر في الثورات البركانية للأرض » (٢٢)

وفي مسرحية « ماهرة السماء » يرمز أرتو إلى الفسوة الكونية بصوت عجلة تدور ، أما في Les Cenci فالعجلة مرتبطة بالأشياء . وأرتو يجمع بينهما حين يقول : « العجلة تدور والسجن يصرخ بالثقل والعجلة تدور ومر للتكبير عن الذنب ، ولكنها أيضا تمثل القتل ، وتكون جسما ماديا معبر عن قانون دائري محدد ، يسيطر على العالم . فمثلا فصيل بياتريس وهي على عتبة الموت قدرا دائريا ، وهي غشوى أن تعود في زمن من الأزمان إلى شكل ما من أشكال الحياة تقابل فيه من جديد أباه . فالكاتب يوحى إلينا بفكرة تناسخ الأرواح ، وهي في نظر المبدوس أقصى درجات المحجم .

وفي مسرحية Les Cenci أيضا تصبح الدائرة شكلا تكوينيا قائما على تجمع المشين الذين يتحركون مكونين دائرة بحس في دحطها الأبطال الذين يشعرون بدورهم بأهم مطاردون من كل جانب ، وأن لا أمل لهم في الخلاص . وفي الفصل الثالث من المسرحية تتكون الدائرة على مراحل ، فمثلة في ذلك طرق الحقيقة وهو يقفل على الحرميين عندما أشيع بأ مقتل الأب انتشر الحراس في هيئة نصف دائرة ، وكانهم يعرفون نصيب الخناق على الشخصيتين الساليتين بياتريس وبوكريث . ولكن عند اكتشاف المحرمة كتملت الدائرة . وأخذت نصيب شيئا غريبا حول عائلة Cenci . راسمة بذلك إلى القدر لدى بلاط الأسرة . فالدائرة إذن تمثل آلة جهمية مطلق على صاحبها

والدائرة تحدد أيضا شكل العرص المسرحي . ويتيح الاتصال والاندماج بين الجمهور وحشية المسرح فقلعاء الإحريق تحيلوا مسرحا دائريا يحيط به المشاهدون بالمشين ، ولكن أرتو يطلب العكس . حيث يتفحصون حول المتفرجين . عندئذ يشعر المشاهد بأنه جزء من العرص . ويرد د الاندماج ، وينبع التأثير مله . وكان أرتو قد طالب في « ليل الأور مسرح مصوره » بإلغاء حش المسرح . واستخدم الأركان

الأربعة للصالة المستطيلة التي تذكر بدور العادة بدلا من . وذلك لإعادة روح القلمية إلى المسرح . وعندئذ يصبح المشاهد في منتصف العرص الذي يجري من حوله . ولكن المتفرجين سيحيضون بدورهم بالمشين ، ذلك لأن أرتو حدد أيضا مكانا مركزيا في منتصف القاعة ، أي في وسط المتفرجين ، ليحرق فيه الجزء الأكبر من الأحداث . هذا التبادل الدائري بين المشين والمتفرجين يزيل العاصف بين هؤلاء وهؤلاء فيصبح الاندماج بين المسرح والمتفرج مكتملا . ونصبح الدائرة هي الوسيلة لإزالة كل « تباعد » distancing عن المسرح .

إن أرتو يرغب في الوصول إلى حقيقة الإنسان ، ولكنه - كما قلنا - لا يجهد المسرح السيكولوجي الذي يقوم على دراسة التطورات الانفعالية والمخاطبة للشخصيات تبعا لمواقف معينة ، بل هو يكتفى باستعراض بعض الخصائص الداعية للشخصيات انفعالية عطفية ، ويسمى الشخصيات الحالية من الانفعال « دمي » ، ولكن كل شخصياته لا يخرج عن كونها رموزا متحركة .

والتمثيل أيضا ذو طابع رمزي ، يعطى بعدا إنسانيا عاما للدور . فارتو معه كان يمثل بأسلوب يبعد عن الواقعية ويقرب من التكلف فمثلا عندما كان يمثل دور شارلمان في مسرحية Huon de Bordeaux تقدم نحو العرش وهو يمشي على أربع ، وعندما طلب منه المخرج تغيير أسلوب تمثيله قال له : « آه ! إذا كنت تريد التمثيل الواقعي لهذا شيء آخر ! » فلو أن يفي الوصول إلى نوع من الحقيقة المطلقة ، وهي أسى من الواقع ولذا فهو يطالب بأسلوب في التمثيل يطلق عليه اسم « الشفرة » لمرتبته . ويطلب من الممثل أن يخرج تماما من شخصيته الأصلية ليندمج في الدور ، وليكون أيضا أداة طبيعة في يد المخرج

أما حيلة العرص فتكون « وحيدة » ، لا مثل ما ، فالعرص لا يتكرر بل يتجدد في كل ليلة ، ذلك لأن المسرح قرين الحياة ، وعليه أن يعطى انطبعا بالمخافة والمخافة اللتين تميزان أحداث الحياة . ولكن رغم تلك التلقائية البادية فإن الإخراج والتمثيل لم يتركا لتصفية ، بل إن كل شيء سوف يكون محسوبا بدقة ونظام واضبط ، مثل حركة الكون ، كما أن كل حركة وكل خطوة يجب أن تُحسب بدقة كما هو الحال في الرقصات الإيقاعية لمسرح جريرة بالي .

وفيما يتعلق بالملابس فإن أرتو يرفض الزي الحديث ، ذلك أن المسرح يقدم قصايا تمثل البشرية جمعاء ، دون التفيد بمكان أو زمان وإذا كان كاتنا يحذ الزى الواحد ، كما هو الحال في مسرح البوالة الياباني ، فإنه - مع ذلك - يرفض استعاطة ذلك في المسرح العربي وهو مكثي شباب العصور القديمة لإقصاء القدسية والحلال على العرص فالتياب والديكور وكل ما يشعل حير عن حشمة مسرح . يسهم في خلق دلالة مسرحية ، فخرج عن نطاق منطق والفكر المحدد لتصبح معه ملموسة ، إذ إن الخواص هي الوسيلة الوحيدة لمعرفة الحقيقة . والمسرح هو التقاء الفكرة بالحركة ليتج ما يسميه أرتو لغة الحسد أو اليد . ويقوم على حركات الممثل . وقد فكر أرتو في إخراج رقصات باليه تعبر عن أفكار مجردة عن طريق حركة الحسد ، كالرجة والنشوة والموت واليأس والأمل وغيرها من المشاعر والأحاسيس

« إن الأسطورة عند الدوجون تصف (طفولة) الإنسانية . فالبشر الأولون ، مثلهم في ذلك مثل صغار الأطفال ، أو مثل الصم والبكم ، يعبرون عن أنفسهم بالإشارات والأصوات والغمهمة . مكويين بذلك وسيلة بسيطة وبدائية جدا للعلاقات الاجتماعية » .^(٢٥)

وأهل هيئة الدوجون يعتقدون أن الكلمة تنبع من أعضاء جسم الإنسان وليس من روجه أو فكره . فهي تولد في القلب ولرئيس واستكرياس والفصاح والخشخشة .

وأذن فأبو برغيب في العودد يصف المسرح إلى مراحله بكلام الدائبة ، ومن ثم فإن الصرخة تعبر عن رغب والتقصود المسعثر من قسوة الملوك الإنساني . ومن بعده في حضورها بلإردة المكويين . فإنا نجد في مسرحه *les Cenci* عبارة « سخر بصرخ وبهجة تدور » . معنى أن انتهى نادى أو نداء يفسد تصرخ حين تدور عهده الرمز والكوك . فهذا معنى هذه . وتصريحات تنطق حين تصبح تهدت أو أنها . معبرة تدل عن مختلف الأحوال الإنسانية في مسرحية « الخبز الخمس » . وهي من نوع « ستوميم » . بمعنى أن هذه التمثيل بالنسبة لدور « الطفة » . إن رغبها وماديا بالاشعورية يترجم عن طريق تبيدات مبهمة وأبى وتوحيج .^(٢٦) والصوت البشرى يسهم في خلق جو مسرحي . يمتزج « الواقع فيه العجز » . فيوجد ذلك نوعا من « الوهم » . اللام عند المشاهد . لذا فأرتو يقو من الممثلين فيها يختص بالصوت : « إن كل واحد منهم سيكون له صوت متميز ومباين » . يقع بين درجة الصوت الطبيعية والتصنع المثير للأعصاب .^(٢٧) ولتحصول على الأثر المطلوب بالنسبة للصوت فإن أرتو يطلب استخدام مكبرات الصوت على المسرح وفي الصالة . وحين يكون الصوت أعظم وأصمحه فإنه يعبر بطريقة مادية وجسمانية عما يدور داخل النفس . وهو يكشف بذلك عن حقيقة الإنسان . وأرتو يضيف إلى الصوت البشرى المؤثرات الصوتية خلق أعظم قد . من « الوهم » لدى المشاهد

أما الاتصال والاندماج التامان بين خشبة المسرح والصالة فيتم عن طريق الموسيقى ، فهي لغة محسوسة وعالية تؤثر على جوس المشاهد وتدعو إلى مشاركة الواحد به مع الممثلين . ورشاد روبر في مسرحية *Les Cenci* تدل على أن الموسيقى تلعب بها دور كبير . فإلا مع بداية مسرح أسطه سبريس هو التعديب بعد نهايت مسوخته من موسيقى الإنك ثم يرداد الإيقاع صفا وصروحه . وأخير يبدأ في الانحدار التدريجي واهلوه حتى حتى مع إسدل الت . ويصبح روبر باستخدام جميع أنواع الآلات الموسيقية عناصر فاعلة حديد لإيجاد مؤثرات صوتية غير معتادة . وإن حسب لغة الأصوات بوحدة لغة التصو . حتى تصبح خلق جو عبر عشت . مثو : « لا المسرح » . فاصوت وصو يتصاوير لا يضاف للمتحرك . في أقصى دحه من صوت ولا تقدر ثم الاندماج الكلي مع ميسا هذه . فمع المسرح . و لغة المحسوسة احسده . تكون من الأدوات والموسيقى وحركات وتصريحات والمؤثرات الصوتية والأصو . وتكن ذلك (بمعنى احتفاء الكتاب كنية فالحوار سيجي إلى حسب كل ذلك مع برر الكلمات الغمقة بمعاني شديدة



« ولغة حمدا مكونة من إيماءات إشارية

Gestes - Signes . خلق مايشه الأنجندة الطيروعلمية

دات الأبعاد الثلاثة . وتقرب من « ستوميم » . ولكن أرتو يجرب نوعين من « ستوميم » نوع الأول يسمى *Idéographie* . وهو ترجمه مباشرة للفكر عن طريق رموز حركية تمثل أشياء ذات معنى ومرى . أما النوع الثاني فيكون من حركات بدئية للكلام . فالحركة هنا تعبر عن كلمة أو جزء من جملة . في حين تمثل الحركة في النوع الأول « أفكارا » ومظهر لتعبيرة بطريقة عملية ملموسة . أي إنها تذكر بالما بالثب . وتوصل طبيعة . مثل اللغة الشرقية التي ترمز إلى الليل بشجرة بنام هوفه . مصور قد أعرض عينا ويستعد لإعطاء الآخرين .^(٢٨)

و« ستوميم » من نوع الإيديوجرافى تصبح عما يجوز يدور الإنسان عن طريق برار سهواته *actes manqués* وشرويه . بولكها قبل كل شيء . تعطى مسرح بعدا فكريا . فالحركات التي تمثل أجدية إشارية هي نوع من لأعديه مسرحية التي توحى بحقيقة الكون والحركات بترجمه مخرسوية . احمائق اخافية . المتعلقة بروح الحياة من موصى المادة . وينتظر تمام في اتجاهه الدائم نحو المستقبل . فالحركات تدبر عما تعبر عنه لغة الكلام . وهي تتيح للمسرح أن يرجع إلى أصله اللدني و« ستوميم » . إنها لغة احمد التي تعيد إلى الإنسان كل داته . وتقصى على التوصل بين روح واددة من ناحية . وبين الشعور والاشعور من ناحية أخرى . فينتج عن ذلك اندماج وتطابق بين المرد والملموس . وكما أن إشارات تمثل في مسرح « ستوميم » حركات الكون فإن المسرح عند روبر يعكس « موعا من التناهي في الحركة » . التي تسبح بالفكر الإنساني إلى أقصى درجات المعرفة . ولغة الإشارات والحركات هذه يجب أن تصبحا صرخات تابعة من الحسد كي تعيد الإنسان إلى لغة ماضى الكلام . فاصرخات تصبح وسيلة للتعبير المباشر عن الإنسان . بعد التقصص عن لغو في والفواصل للفتنة بين الروح والمادة . والشعور والاشعور . وروح في بعد أرتو ليست سوى نوع راق ومنطور من لادده . « فالاشعور قد نتج عن الحياة في المجتمعات المنظمة . بحيث دم بعدهم لتسوية إلى كتب كثير من غرائز الإنسان . وإلى هذيب عنه حيث . يعطى نماذج تفكير وطرق تعبير معينة . وكما هو جليل في ذكر . المدرسة التي قامت بها « جايف كالام جريول »

Geneviève Calame Griaule

La Parole chez les Dogons

الدوجون

تد أن الكلمة عند البدائيين لها قبل الحياة في مجتمعات منظمة لم تكن سوى وحدات صوتية *phonèmes* لا يصل إلى أن تكون لغة من كلمات وجمل مة على أسس ومواعيد بحرية

القسوة يظهر النفس ويقويها على تحمل الواقع وقد تحسنت مما تحمله من شر وشراسة وآثام. والمثقف الذي يهدف إلى تقديم مسرح علاجي يجب أن يبحث في جذور النفس الشريرة عن موضوعات يستقى منها أفكار مسرحياته: «إذا كنا نقيم مسرحاً فليس ذلك لتقديم مسرحيات بل للوصول إلى ظلمات النفس» إلى ماهر حتى وغير معلن، وما سوف يحدث نوعاً من التصغير للذات عند ظهوره»^(٢٩).

وعندما يتخلص الإنسان من كل ما يثقل لاشعوره فإنه يجد حياته ووحده وتكامله، أي كل ما فقدته بفعل الحضارة والثقافة، وعندئذ يصبح إنساناً جديداً بلا خوف ولا صعب، وكأنه قد ولد من جديد. فالمسرح دعوة للإنسان للتطهر والتسامي من أجل مصير بشري أفضل. وليست فكرة أرتو عن دمار العالم وخلق إنسان جديد سوى كدية رمزية عن صناد حصارنا التي يهددها الحروب والانفجارات النووية. ومن ثم لا يعدو مسرح القسوة أن يكون ناقوس الخطر في عالم اندثرت فيه الأديان وانعدمت القيم والمثل الروحية.

الانتمدية والعاطفية. إن ما يرفضه أرتو هو النص الأدبي للمسرح، فالمسرح لا ينبغي أن تنبعث منه رائحة الأعمال الأدبية المكتوبة، بل إن أرتو يحصل الحوار الذي يرتجل في أثناء عملية الإخراج، في الوقت ذاته الذي يتم فيه اختيار عناصر اللعبة المسرحية الأخرى من ديكور وإضاءة وغيرها. إنه الموضوع فقط هو الذي يحدد قبل الإخراج. فأرتو يصرح: «لن نكتب مسرحيات مكتوبة، ولكن سيجري محاولات إخراج مباشرة حول موضوعات أو أحداث أو أعمال معروفة»^(٣٠). فالارتجال إذن لا يقع في أثناء العرض على الجمهور ولكن في أثناء الإخراج، حتى تتمتع لغة الكلام في وحدة واحدة مع عناصر المسرحية الأخرى. ولكن مما هو جدير بالذكر أن مسرحية Les Cenci التي عرضت في حياة أرتو، وجميع مسرحياته الأخرى التي لم تعرض، قد كتبت نصاً قبل الإخراج. وهذا يدل على أن أرتو لم يطبق نظرياته المسرحية كاملة، ما كان ذلك للمستقبل، فهو لم يفكر من أجل جيله، بل من أجل الأجيال القادمة.

ولمسرح في نظر أرتو قيمة علاجية، فالرعب الناتج عن مشاهد

المراجع

- Antonin Artaud, Œuvres Complètes, t. I, Paris, Gallimard, 1964.
Œuvres Complètes, t. II, Paris, Gallimard, 1964.
Œuvres Complètes, t. III, Paris, Gallimard, 1964.
Œuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1964.
- Tosselli (Franco), L'esthétique, De La Cressat, Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1972.
- Calame-Lévy (Gervaise), Esthétique et Langage, La Parole Chez Les Dogons, Paris, N.R.F., Gallimard, 1965.

الهوامش

- La Théâtre et Son Double, p. 380. (١٥) نفس المصدر
(١٦) نفس المصدر ص ١٠٧
Artaud, Œ. C., t. II, Projet De Mise En Scène Pour La Scène Des Spectres, p. 130. (١٧)
Artaud, Œ. C., t. V, Le Théâtre et La Poésie, Paris, Gallimard, 1970, p. 17. (١٨)
Artaud, Œ. C., t. II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 38. (١٩)
Artaud, Œ. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 33. (٢٠)
Artaud, Œ. C., t. I, Le Jet De Sang, p. 89. (٢١)
Artaud, Œ. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 34. (٢٢)
Les Cenci نفس المصدر ص ٢٦٩ (٢٣)
Artaud, Œ. C., t. IV, La Mise en Scène Méaphysique, p. 47. (٢٤)
Gervaise Calame Lévy, Ethnologie et Langage, 'La Parole chez les Dogons' Paris, N.R.F., Gallimard, 1965, p. 96. (٢٥)
Artaud, Œ. C., t. II, La Pierre Philosophale, p. 99. (٢٦)
Le Théâtre Alfred Jarry, p. 61. نفس المصدر (٢٧)
Artaud, Œ. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117. (٢٨)
Artaud, Œ. C., t. II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 29. (٢٩)
1964. Œuvres Complètes, t. V, Paris, Gallimard, 1964. (٣٠)
Tosselli (Franco), L'esthétique, De La Cressat, Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1972.
- Calame-Lévy (Gervaise), Esthétique et Langage, La Parole Chez Les Dogons, Paris, N.R.F., Gallimard, 1965. (٣١)
Antonin Artaud, Œuvres Complètes, t. IV, Le Théâtre Et Son Double, Paris, Gallimard, 1964, p. 151. (٣٢)
نفس المصدر ص ٩١ (٣٣)
Artaud, Œ. C., t. II, Le Théâtre Alfred Jarry, Paris, Gallimard, 1961, p. 58. (٣٤)
نفس المصدر ص ٤٨ (٣٥)
Artaud, Œ. C., t. III, 'Lettre à Roger Vitrac', Paris, Gallimard, 1970, p. 200. (٣٦)
Artaud, Œ. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117. (٣٧)
Artaud, Œ. C., t. II Le Théâtre Alfred Jarry, p. 37. (٣٨)
نفس المصدر ص ١٤٠ (٣٩)
Artaud, Œ. C., t. V, 'Lettre à Marcel Dadi', Paris, Gallimard, 1964, p. 95. (٤٠)
Artaud, Œ. C., t. IV, Le Théâtre et Son Double, p. 15. (٤١)
نفس المصدر ص ٢٧٩ (٤٢)
نفس المصدر ص ١٢٨ (٤٣)
Artaud, Œ. C., t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 245. (٤٤)
Artaud, Œ. C., t. IV, Les Cenci, p. 191. (٤٥)

مسرحة العبيد

فرنسا

كتابخانه مركز اطلاع رساني
بنیاد و ايرة المعارف اسلامي

«إنني أتمنى إلى المعارضة التي هي الحياة» .

هذه العبارة الواردة على لسان أحد أبطال الروايات الفرنسي الشهير «براك» ، يمكن أن تسبب إلى أي بطل من أبطال مسرح اللامعقول أو مسرح الميث كما يقال عنه بعمامة . فباسم الحياة . راح بعض الكتاب المعاصرين يرفضون الواقع بكل وسيلة وبأي وسيلة ، كأنهم يريدون سحق هذا الواقع الذي فرضته ظروف القرنين التاسع ، والظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حربين متتاليتين . جعلتا الإنسان بمثابة الآلة أو الرقم . وجرده من صفاته الإنسانية ، فأصبح مجرد شيء . يهلك ويسهلك ، ويعد كل اليحد عن كل ما يميزه بوصفه إنساناً عن بقية مخلوقات الأرض . ولكن ، ولعل أن مستطرد في القول ، ما مسرح الميث ؟ وما واقع هؤلاء المفكرين الذين اختاروا أن يقولوا لا ، وسلكوا مسلك السخط ، ورفضوا شعار الاستنكار في المسرح الحديث ؟ هذا هو لب الموضوع الذي كنتأوله .

جوزين جودث عثمان

والفهم الأصل لكلمة الطليعة ، هو مفهوم عسكري كما تعلم ، وهو يعني مقدمة الجيش التي تتقدم على شكل فرقة استطلاعية في جولات استكشافية خاطفة لتستبعد حقيقة الأمور ، فيمكن للجيش التقدم في عملية حربية سليمة .

أما في الأدب ، فيتمكس هذا المعنى على هؤلاء الرواد الذين وصلوا الانشفاق كلية عن بقية المفكرين ، ولأرادوا أن يجعلوا من كتاباتهم حركة البقطة في مجال الفكر الإنساني ، وقطعوا بذلك كل صلة لهم بباقي أفراد القطيع العادي من البشر ، فاستطاعوا بأعمالهم أن ينفقوا أدب التحدي أمام القيم البالية ، والمعتقدات المتجمدة ، والشعارات الجوفاء ، وبعد الحياة المادي الذي يعرض فيه الإنسان في حصرنا هذا

ومعنى كلمة الميث أو اللامعقول ، كما ورد في معجم اللغة ، هو غير المنطقي ، والذي لا يتفق والمنطق السليم لعامة البشر ، وهو مصاد لأي تصرف عقلاي أو حافل على الأقل

وربما كان تعريف الناقد «مارش إسطن» أدق وأقرب إلى ما يصير إليه مسرح الميث ، فهو يقول

«كل ما هو ميث يكون بلا غاية .. والثشيء الميث هو الذي يعد مستورا من حضوره المميقة ، أي حضوره الدينية و«ميتافيزيقية» ولذلك يبدو الرجل في عصر الميث تائها وصائغا . وكل حركاته في الحياة تدور عاتية ، وبلا جدوى ، بل تدور حافقة»^(١)

هناك نوعان من البشر ، النوع الأول يتحمل الأحداث ، وهؤلاء هم العامة من القوم ، أو القطيع البشري الذي يرضخ دائما للأمر الواقع ويستسلم ، ويترك نفسه يقاد من قلة من الآخرين ، وهناك النوع الآخر الذي يصنع لأحداث ويتحكم بذلك في مصير النوع الأول ، فهو يعلم دائما بتغير الأوضاع السائدة ، ويعمل جاهدا على إيقاف البشرية من سباتها و«وصوحها» ومستسلامها للواقع الذي قبلته ، والذي لا تفكر حتى في مجرد الخروج منه

وبال هؤلاء البشر الذين يشكلون النوع الثاني يتمي المفكرون والفلاسفة والعلماء والرواد المعظماء والمفكرين ، لأنهم أرادوا تغيير الحياة بالاختراع ، أو بالسيف ، أو بالكلمة . وربما كانت الكلمة أكثر العناصر «عابية» في تاريخ الشعوب .

وموقف الرقص بالكلمة ، هو الذي يميز جيل كتاب أدب الميث ، أو أدب اللامعقول بعمامة ، الذي لعب فيه المسرح دور الريادة ، حتى إنه سُمي في البداية بالمسرح الطليعي ، والمسرح التجريبي ، منه إلى التجربة الجديدة التي قامت لتعكس لنا في صدق كامل ما أحس به وعبر عنه الرعيل الأول أو كتاب الطليعة

وقد ظهر هذا المسرح في الخصبيات واستمر حتى يومنا هذا والذي جمع بين كتابه أساسا ، على حد تعبير الناقد «ليونارد برونكو» ، يتمثل في «ارعة» في رفض كل مذهب يمكن اتباعه ، أو إيجاد مذهب مقبول سيرون على دوره»^(٢)

وحقيقة حقا هي الحياة التي قبلو لنا من خلال مسرحيات « بكت » مثلا ، وهو في تقديرنا أهم من جسد فكرة معاناة الإنسان المعاصر في إطار أدب اللامعقول

...

عندما رفع الستار ذات ليلة من شتاء سنة ١٩٥٣ بمسرح بالمليون الصغير بباريس عن أول مشهد من مسرحية « في انتظار جودو » لسموئيل بكت ، بدأت علامات الغضب والاستنكار عملاً أركان المسرح ، حتى إن الجميع تنبأ بالفشل الذريع لهذه المسرحية ، التي قدر لها ما بعد ، نجاح منقطع النظير ، عرصب في أكثر من عشرين دولة ، شأنها في ذلك شأن مسرحية « للنهاية الصلحاء » ليوجين يونسكو ، التي جعلتها على مسرح « لاهو شيت » بعد بضع سنوات ، أي في عام ١٩٥٩ ، حيث تحول المثلثون في بداية الأمر ، بل الفرج أيضا ، بالييس الفاسد والظالم والصغير والصحيح وغيرها من أساليب الفرج والمرح الذي يعبر به جمهور المسرح عن ثورته ضد ما يقدم إليه . أما فيما بعد ، فقد استمر عرض هذه المسرحية وفي نفس المكان ، وبسجاع ساحق ، إلى يومنا هذا

في السر وراء كل ذلك ؟ تفسير موقف الجمهور العدائي في البداية ، ثم الولع بهذا المسرح المحدث بعد ذلك ؟ وما الذي كانت تكشف عنه مسرحية « بكت » أو مسرحية « يونسكو » ؟

أولا ، من هؤلاء الرواد أنفسهم الذين تحدثت عنهم ؟ ولماذا أصبحوا إنتاجهم المسرحي باللامعقول أو بالعبث ؟

مدد الخسبيات تقريبا ، كما ذكرنا سابقا ، ظهر في ميدان الفكر الفرنسي بعاصمة الورد . نحية من الأنحاء المضمرة آنذاك ، جمعهم موقف واحد وهو الرقص ، ولغة واحدة هي الفرنسية ، فهم لا يتسوقون إلى الحصار الفرنسية إلا باللغة فقط ، فيما عدا واحدا منهم وهو « جان جوبيه » Jean Genet . فهو فرسي المولد والخبية أما « سموئيل بكت » Samuel Beckett فهو إيرلندي ولد بدبلن سنة ١٩٠٦ ، و « يوجين يونسكو » Eugène Ionesco من أصل روماني ، ولد سنة ١٩١٢ . و « آرثور آدموف » Arthur Adamov من أصل روسي ، و « فرناندو أربال » Fernando Arrabal من أصل أسباني ، وأخيرا جورج شكانه Georges Schéhadé وهو لبناني المولد

لم يكن هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مفهبا مهيجا في المسرح ، ولكن كان يجمع بينهم ، كما سبق لنا القول ، موقف قلبي موحد ، ألا وهو السخط على الحياة بصورتها الخالية في المجتمع الأوربي المعاصر ، والتعبير عن هذا الرقص بأسلوب طليبي ساخر في المسرح ، سمي تارة بمسرح الطليعة ، نسبة إلى حداثة في هذا الصغار ، وتارة أخرى بمسرح اللامعقول ، إذ كان في الواقع يختلف عن الدروب المعقولة أو المعروقة أو التقليدية في مجال المسرح الحديث . وأخيرا سمي بمسرح العبث ، نسبة إلى فلسفته في العبث ، المستمدة من فكر « ألبر كامو » Albert Camus - وهو غير من حرف العبث قاتلا في « أسطورة سيرييف » . إن العبث يولد من التصادم الناتج عن هذا

النداء الإنساني عندما يصطدم بصمت العالم اللامعقول » . (٢) لقد أدرك هؤلاء الرواد أن هناك اشتقاقا خطيرا بين الإنسان المعاصر والعالم الذي يعيش فيه ، إن صبح هذا التعبير ، فهو - من ثم - لا يعيش بل يتعاش ، أو يحاول البقاء على الخط البيولوجي فقط كما سوف نرى وإذن مسرح الطليعة أو اللامعقول أو العبث (فكل هذه الأسماء ترمي إلى هدف واحد) يمثل موعبة جديدة من المسرحيات ، تعالج موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره ، من حيث المصنوع ومن حيث الشكل أو القالب للمسرحي الحديث . وهذا تعريف آخر هو « اللامسرح أو للمسرح المصاد Anti - theatre » وهو التعريف الذي يتناهى مع الخط الأدبي المعروف باللاأدب Allittérature ، الذي بدأ بغزو الفكر المعاصر في بداية الخسبيات

واللامسرح هذا بعد عصية تقوم المسرح في أعماق كيانه ، حيث يجد الكاتب يضع المشاهد مباشرة وبدون محامدة أو تحايل أمام الموقف الدرامي الذي يرى فيه جزءا كبيرا من واقعهم هو ، بل يحس فيه بكيانه نفسه . ولعل هذا هو سبب رفض المتبرج ، في أول الأمر ، لذلك للمسرح ، فهو يرى غسه فيه عاريا تماما ، ومحررا من أي زخارف أو عناصر تقلص مشاعره وأحاسيسه . إن هذا المشاهد يجد نفسه - دون رحمة - أمام صورته في علة المعاصر الذي يعرق فيه في ديا بمرها الزرق اللادي ، ويختنق بسوده العناء والأنانية والبعض والحروب المدمرة والأيدولوجيات الاستغلالية ، بل أكثر من هذا وذلك أنه يواجه البشاعة العظمى في عالم لم يعد يعرف إلا الإنتاج والاستهلاك ، ولا وقت فيه لكي يكتشف الإنسان صفاته الأدبية ، أو يمارسها مع نفسه ومع الآخرين .

وهناك من اختار القنامة في رؤيته لهذه الحقيقة العصرية ، مثلما فعل « أرمال » و « بيكت » مثلا ، وهناك من اختار السحرية اعرية في رؤيته لنفس الحقيقة ، مثلما فعل « آدموف » أو « لأحص » « يونسكو » ، ولكن الكل ينتم بصمات موحدة لا جدال فيها ، أولاها السخط على المصير البشري في العالم المعاصر ، وثانيها رفض القالب التقليدي للمسرح ، الأمر الذي يؤدي إلى الابتكار من حيث الأسلوب والتعبير ، وأخيرا تظهر لديهم بوضوح إرادة الكاتب في إيقاظ المشاهد في أثناء العرض ، وإفاقته - بل وإثارته عن طريق حواراته وأحاسيسه المباشرة ، الأمر الذي يحثه يفكر في وضعه المفجع في هذه الحياة

فلا عجب إذن في أن يترك هذا المسرح الحديث القوالب المألوفة والأساليب السائدة ، ويفصل عليها استخدام وسائل مسرحية جديدة مستمدة أساسا من علم النفس ، ويوجه حاد من اكتشافات العالم النفسي الشهير « سيغموند فرويد » . التمتع بعزيمة العناء والدموع الحبة التي يشتد إليها سلوكنا الإنساني

ومن ناحية أخرى استمد هؤلاء الرواد حربية « لويجي بيرانديللو » Luigi Pirandello في طريقة استخدامهم للمسرح في المسرح ، أو البعد الثاني للمسرح - كما سوضحه فيما بعد لم يكن كتاب مسرح العبث يمزجون على الإطلاق بالمسرح التقليدي

وعندما يرفع الستار يرى المشاهد شخصين يبدو عليهما الإرهاق الشديد والتوتر ، يتظران تحت شجرة على مقربة من الطريق . ويبدو من الحديث الذي يدور بينهما أنها لم ينفقا منذ زمن بعيد ، فها شبه متلازمين منذ سنين ، وهما ياداران إلى اختلاف أي موضوع يتحدثان فيه غرر قتل وشعل الفراغ القاتل الذي يشعران به ، بعبارات جوفاء في معظمها ، مجرد الحديث انتظارا لحدود المزعوم

استراجون : كل الناس سهفاء وفي منتهى الخباقة (بهمس عسقة ، ويذهب ، وهو يهرج ، إلى الكواليس من ناحية اليسار ، ثم يتوقف وينظر إلى بعيد ، ويده فوق جبينه ، ثم يلتفت ويذهب إلى الناحية العكسية . إلى الكواليس من اليمين ، ويحدق النظر بعيدا .

ينظر إليه فلاديمير باهتمام في تحركاته هذه ، ثم يذهب ليلفت حذاء ملق على الأرض ويحملق فيه ، ثم يلقه فحاة بعيدا عنه باستياء .

فلاديمير : آه ! (يصق على الأرض)

(يعود فلاديمير إلى قلب المسرح وينظر في الوسط غاما .)

استراجون : مكان رائع ! (يلتفت ويتقدم نحو الجمهور)

مناظر مريحة . (لايلفت ثانية إلى «فلاديمير») هيا بنا !

فلاديمير : لايمكن أن نضل هذا .

استراجون : ولم لا ؟

فلاديمير : إننا نتظر «جودو» .

استراجون : آه ، حقا . (برهة) أمتأكد أنت أن هذا هو المكان ؟

فلاديمير : ماذا ؟

استراجون : يجب أن نواصل الانتظار

فلاديمير : لقد قال أمام الشجرة (يظفر إلى الشجرة)

أترى أنت أشجارا أخرى ؟

استراجون : ما هذا ؟

فلاديمير : يبدو أنها شجرة ريزوم

استراجون : وأين أوراها ؟

فلاديمير : لابد أنها ماتت - جمت -

استراجون : جمت دموع الريزوم ؟

فلاديمير : ربما ليس هذا هو الوقت المناسب

استراجون : ربما كان هذا عشيا وليس شجرة

فلاديمير : بل شجرة

استراجون : عشب .

فلاديمير : إنها (يعبر رأيه) ماذا تريد أن تقول يا بصيط ؟ يا أنطون

في تحديد المكان ؟

استراجون : للفروض أن يكون هنا الآن .

فلاديمير : إنه لم يؤكد أنه قادم

استراجون : وإذا لم يأت بعد ؟

فلاديمير : سنحيي عدا .

استراجون : ثم تأتي بعد عدا

الذي يمنع ويسلي الجمهور بطريقة مألوفة ومنطقية ، في جو مريح ومستقر ، ألقه المشاهد وتعرف عليه ، فليس في مسرحهم مغامرات عاطفية ، أو مشاكل اجتماعية ، تصل بالحبكة الدرامية إلى دروتها ، ثم تنتهي نهاية سعيدة أو مأساوية . وهم أيضا لا يرون الحياة كما يعيشها الإنسان حبيبة ، بحيث تحصل ونحاك وفقا لرغبة الجمهور ودرجة استيعابه لها ، وبحيث ينحصر القوف والمخرج والمثل لكل هذه المطالب ، ولكن حياة الإنسان المعاصر - في تقديرهم - هي نسج أو مزيج من الصعك والمأساة ، من الدموع والابتسام ، والكبرياء والمذلة ، من العظمة والوضعة فهي حقيقة أبدية ، تارجح من أقصى المأساة إلى أقصى الملهة وبالعكس ، وتجعل النفس البشرية حفا يتصارع فيه القلق والتوتر من ناحية ، والصعك والحزل من ناحية أخرى .

وقد كان «بكت» على حق عندما صاح على لسان أحد أبطاله : «ليس هناك شيء يثير الصعك في الدنيا مثل اليأس» . والواقع أننا عندما نشاهد مسرحية لبكت نكون في حيرة ، أنصعك أم نبكي على أنفسنا من حلال هذه الشخصيات التي نجسد لنا على خشبة المسرح مأساة وجودنا على الأرض ، أو - إن شئت - مأساة الملهة الكبرى ، وهي الحياة

أي ملهة أو أي مأساة نحي ؟

إن مسرح «بكت» مثلا يمرض لنا قضية الانتظار غير المحدد ، لانتظار المصعوب بالقلق البالغ بسبب شيء قد يحدث أو لا يحدث . وقد يكون هذا الشيء قدوم شخص ما يخلصنا من مصيرنا المصع ، وقد يكون الخلاص نفسه لخلاء المعجرة البائسين الذين هم البشر . ففي مسرحية (بكت النهاية) ، التي عرضت على المسرح في سنة ١٩٥٧ ، تظهر أمامنا أربع شخصيات مختصر تحت صوة رمادي قائم ، واحدة منها لا يمكنها الوقوف ، وهي شخصية «هام» Ham المعجز المشلول ، والثانية لا يمكنها الجلوس ، وهي شخصية «كلوف» Clov الخادم شبه الكسبح ، أما الثالثة والرابعة فهما «ناج» و«نيل» Nagg and Nell ، اللذان بلغت بيها الشيخوخة منهاها ، حتى إنها قد وضع كل منها في صندوق قامة على حدة ، ولم يبق لهما في الدنيا سوى التسلية في التنبؤ والتكهن بالأم القمير . والكل ينتظر الخلاص دون جدوى

أما مسرحية الأخرى فهي في انتظار جودو ، التي سبق لنا ذكرها ، والتي قدمها المخرج «روجيه بلان» Roger Blin في سنة ١٩٥٣ . وهي تعرض لونا من الانتظار المصع لنهاية له لصعوكين هما «استراجون» أو «جوجو» Estragon-gogo و«فلاديمير» أو «ددي» Vladimir-Didi وهما يتظران شخصا مسطوريا أو على الأقل وهما يدعي «جودو» Godot ، فهو بالنسبة هما بعد الخلاص والأمل في المستقبل ، وإن كان أحدهما في اطمئنان مسرط لاتراع فيه ، في حين يطلب على الآخر القلق ثم اللل ، ومن ثم يبلغ به اليأس درجة تجعله يكف عن أن ينتظر «جودو» أو يأمل في رؤيته

مثلا ، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر ، فكرة الدخول إلى القوى العليا أو إلى الله سبحانه وتعالى ، لم تعد قائمة ، ولم تعد ممكنة في عالم عرف القسلة الدرية والهندوسية ، وداق مرارة الحروب الشعة وانكوارت الناجمة عنها ، وعانى كثيرا من الدمار والاستعمار ، وحلت به أزمات اقتصادية خطيرة . أدت أولا إلى حرمانه من نعمة الأمان بصفة عامة ، وثانيا إلى تشوه المنهج بطريقة ما . لم يعد هناك مكان للنعم العبد التي يستند إليها الإنسان في سلوكه . والتي يعتمد عليها في تصرفاته الشخصية والاجتماعية . فكرة الإيمان ذاتها - كما رأينا - أصبحت أو احتضت على أثر كل ما حدث من أزمات وكوارث ، ولم يعد يسمح للإنسان بإبقاء عبء وجوده على أحد سوى نفسه . فعليه أن يتحمل مسئولية قدره ووجوده ، مثلاً أوضحت الفلسفة الوجودية ، ومن بعدها فلسفة الميث نفسه ، فلا يمكن للإنسان أن يرجع بمسئولية وجوده إلى قوة عينا يعتمد عليها في كل شيء ، ويعمل بها حدوث كل شيء .

لقد صار حقا على الإنسان إذن أن يتحمل بشجاعة وبصفة شاملة معنى وجوده ، مع علمه بأنه لا يحون له ولا أمل في الفرار من المصير ، كما صار عليه ألا ينتظر أية معجزة دينية أو ميتافيزيقية ، فالوجود البشري يأتي من العدم وبخفى في العدم . وإلى أن تحمل الهابة ، على الإنسان أن يواجه واقعه على نحو ما تفعل شخصيات المسرح .

ونعبر مثال على ذلك ، وجود «ناج» و «ميل» و «جوسين» في صندوق قمامة في غير قادرين على الخروج منها إطلاقاً .

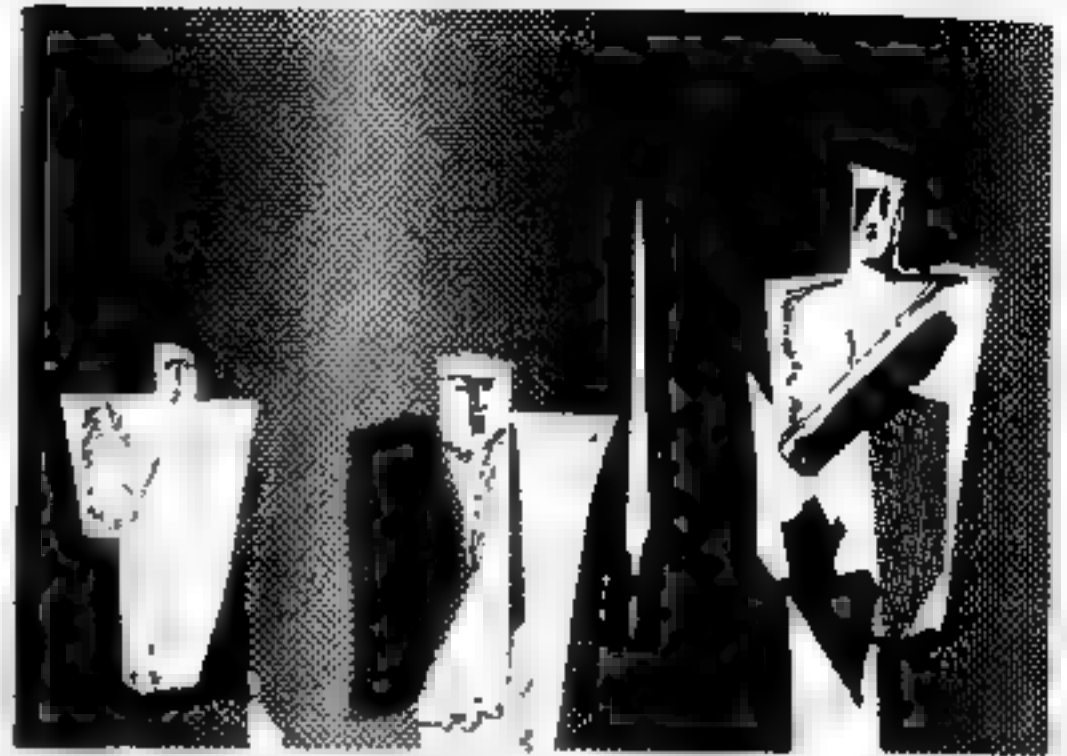
وهو الشيء يتكرر بصورة أخرى في : «آه ! الأيام الجميلة»^(١٠) ، حيث تدفن الشخصية الرئيسية وهي حية ، ولكنها مدفونة حتى نصفها في قل من الرمال أو التراب ولا يظهر منها سوى رأسها وذراعها . وهي تستمر في حوار مع نفسها ، تستعرض فيه شريط حياتها

وأي محاولة للفرار من هذا القدر المحتوم ، هي إما مستحيلة بسبب العجز للمادى ، كالشلل والكساح والشللوس والمرص ، وإما متنية إلى الفصل المؤكد . والشرط المنصوص عليه في صورة أرواح أو أصدقاء ، كما رأينا في حالة «ديدي» و «جوسين» و «لاكسي» و «بودزو» و «ناج» و «نيل» و «هام» و «كلوف» .

وأبداً فإن فكرة الموت الغريب التي تلازم الإنسان بها كآب ، تعود وتظهر في مسرحية «صلاه» لأريان ، حيث يجد شخصين . المفروض أنهما روح وروحة ، يصليان على قبر ما

أما عند «يوجين إيوسكو» ، فمطلما فكرة الهابة أو الصاء البشري المقصود في صورة أخرى هي في رأينا أكثر تأثيراً وشراسة لأنها في قالب مرئي ، على نحو ما سري .

لقد قدر الإنسان أن يستمر في هذه اللعبة المسرحية القاسية حتى يبيع دروتها ، أي نهاية اللعبة ، ألا وهي فتاؤه . أما أيام حياته فما هي إلا يؤس وشقاء . لماذا ؟ لأن البشرية تجد نفسها وقد ألقيت بها في عالم قاس شرس في قسوته ، فالأشياء التي من حولنا محيطة بصمت رهيب ، ولا نستطيع لنا إلا عندما نعدبنا أو تزهقنا أو تصعقنا سمحاً . ومن ثم يبدو



استراجون ولكن أي سبت ؟ وهل نحن في يوم السبت ؟
ألا يكون يوم الأحد مثلاً ؟ أو الإثنين ؟ أو الجمعة ؟
فلاديمير : (يسرح حوله في رعب كأن تاريخ اليوم محدد في الحائط الذي يحمل فيه يأس) لا ، ليس هذا محضلاً .
استراجون : أو نحن في يوم الخميس ؟
فلاديمير : ولكن ما الحل ؟^(١١)

وتعديد المسرحية بمصليين ، يوضح لنا أنها على هذا الخط الاستاتيكي نفسه ، ظلت هناك أي ديناميكية في الأحداث تجعل الخط لدر من يتصاعد مثلاً . ولكن الوضع يظل على ما هو عليه ، على نحو يدل على رذيلة الحياة وعدم حدوث أي تغيير فيها

وبست هناك حبكة درامية ، أو حتى خط درامي مفهوم . فإذا ما أقدم أي من الشخصيات على أي عمل فإنه سرعان ما يجد من الفكرة بمجرد التفكير فيها . فاشخصية المسرحية غير قادرة على الإقدام أو التصرف . بل تصبح شخصية هزلية تقرب إلى مهرج السيرك ، إذ تستمر في حدة لا معنى لها ولا أمل فيها إلا انتظار دون حيلة وبلا حرارة حتى إنها تصيب المخرج بحيرة أمل أو استياء نتيجة لعدم قدرتها على إنجاز أي أمر . أو لإقدام على التصرف اللازم في ظرف معين . وتزيد من توتر المشاهد تلك العبارات الناعمة السطحية التي لا معنى لها على الإطلاق ، على الأقل في مستهل الحوار ، شأنها في هذا شأن الأهمية التي تعطى لأفهم لأشياء . وعلى سبيل مثال ، هناك الاهتمام بالغالب الذي أنداء «استراجون» أو «جوسين» في النقاط الحقاء البالي ، وفي التفكير الشديد حين راح يحملون بنظرة في فنتظه ، ثم يلقيه أحداً دون أي تغيير أو تحليل

وعلى الحملة يتضح أنه ليس هناك أي حل لأي شيء ، فكل شيء رائب أو رائل حتى الهابة ، فالحياة هي القبر كما يذكر بكت في مسرحية «لعبة الهابة»^(١٢) ، وهي سلسلة من المذابح للرحلى ، يتوقها الإنسان في الشحوحة قبل أن يتلاشى في العدم .

والشيء الواضح من خلال المسرحية أنه لا مكان للحل الديني ،

هذا العام كأنه آلة عملاقة معترسة تهتك بالبشر وتقصي عليهم كالدباب . إن الوجود الحقيقي مهدد دائما باللا وجود ، متمثلا في الصحة ، والفقر ، والظلم ، والموت ، والدمار ، واحتكار الآلة لجهود الإنسان على نحو جعل منه مجرد جزء من دولاب المدينة الحاضرة ، يؤدي عرصا مبعثا محدودا هو الإنتاج للمادى الملموس لرضاء المجتمع البرجوازي الحديث . أو للمعونة في استعمال مجتمع لآخر عن طريق الحروب .

هذا هو الشيء القاطع الذي لم يعد هناك مفر منه . إن شيئا مؤلما ومعصما قد حدث يسمى بالأيديولوجيات ، ولم يعد أتى تفكير مصري بضيق الحقيقة . باسم الأيديولوجيات السياسية مثلا ، تحول الحقائق إلى رذائل بعبية . أو إلى وسائل استعمال مستتر . يسلب الشعوب حريتها في الحرية ، ومن ثم في الحياة الأدبية .

وهذا ما يبدو واضحا في مسرحية «يوجين إيوسكو» السياسية «الخرائيت» Rhinoceros ، حيث يتعرض المكان للاستعمار النازي الذي حول المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الثانية في مجلة الكاتب إلى خرائيت ، أى إلى نوع شرس وقاس من الحيوان . يرداد ضراوة عندما يثار ولا يعرف أنيسا أو أليفا ، بل يعيش دائما معزلا وحيدا .

وفكرة العزلة والانفرادية تمتنع بصيب الأسد لتستريح بالعبث بصفة عامة ، وفي مسرح «يوجين إيوسكو» بصفة خاصة :

فبارعم من وجود أعداد هائلة من المجتمعات البشرية المستقلة وتعدو ونجى ، في الشوارع والمدن ، فإن الإنسان يجد نفسه دائما وحيدا ، ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تعصيه بالجنون .

والبطل (إذا سمح لنا باستخدام هذا الوصف ، إذ أصبح بطلا بلا بؤولة) هو تشبه بالدمية المتحركة في مسرح الترائس مثلا ، أو تشبه بمهرج السيرك الهزلي الصاحك الماكي . إنه شخصية تتحرك حول ذاتها ، وتثبت وجودها بقدر ما تدخل في صراع ومواجهة مع الآخرين . ومن ثم صارت العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتلك الشخصية تتحدد من منطق خريزة عدوانية وليس من منطق أحاسيس المودة والعطف . ذلك أن الإنسان أساسا يعاني من الحياة ولا يتمتع بها ، كما رأينا في مسرح «بكت» . ومن ثم تنتهى حياته مع الآخرين ومع نفسه إلى ضرب من العزلة والوحدة .

وهكذا فإن مسرح العبث في إجماله يبرز لنا نوعا من الإنسان وعمله بكل أبعادها المروعة . وهذا ما أبرزه مسرح «أداموف» و«شحاته» و«جوبه» و«بكت» و«يوسكو» : وحدة الإنسان للمعاصر الوحشة تعد ركيزة أساسية لمسرح العبث .

إن المرء ليتأبه للشعور بالكآبة حين لا يجد - وهو في قلب الزحام - من يشاركه مخاوفه ، أو سعادته ، أو مشكلاته . وأيضا لا يجد ما يؤمن به ، ولا من يؤمن به . والعالم المحيط به ليس إلا علة خائفا ومخمما ، يطوقه في قسوة ، ويحاصره بالمادة التي تعمره أو تطارده حتى النهاية ، وهذا ما يرمز إليه «يوسكو» مثلا بتكاثر اللعاب وتطلع الأثاث الذي يزحم

السلم والشفقة في مسرحيته «المسافر الخليل»^(١٨) أو تكرار «عش الغراب» الذي يتصاعف كل دقيقة من حول شخصيات مسرحية «أبيديه أو كيف تتخلص منه»^(١٩) لنفس الكاتب أما علاقة الأمر بعضهم ببعض فتكشف عن حقيقة مضحكة هي علاقة «استغل المستغل» في علاقة «لكي» و«بودرو» في مسرحية «بكت» وكذلك الحال في مسرحية «جان جوبه» (الزواج)^(٢٠) وغيرها .

أما علاقة الزواج فهي المهلة الكبرى والشغل الشاغل «لإيوسكو» حيث تمثل أهم العالم في عائلته المسرحي . ويذكر على سبيل المثال مسرحية «المعية الصلحاء»^(٢١) ، التي تقدم إلينا زوجين هما (مسزوسر سميت) ، وهما من صواحي لندن ، حيث يرفع الستار عن أثرية الزوجة التي تلبس كأنها في جلسة عائيلة هادئة ، فهي بحيث جوارب زوجها الخائس في كرسية ، مستغرقة في قراءة الصحف ، ولكن سرعان ما تنقلب هذه الزنزة إلى شبه هذيان أو هلوسة ، تثير المشاهد نفسه إلى أقصى درجة . والمدهش أن الزوج لا يستجيب لها إلا بهمة من حين إلى آخر . على نحو يعبر عن عدم اكتراثه مطلقا بقول زوجته . ثم يأتي زوجان آخران هما من أصدقائها ، قادمين لزيارة «آل سميت» ، ويدعيان «آل مارتن» . ولكن السيدة «مارتن» تكشف ، بمحض الصدفة ، ومن خلال سياق الحوار الهزلي للفتية ، أنها زوجة مسر «مارتن» ، فهي تقطع في نفس الشقة . وما أكثر عجائب الصدق - على حد تعبيرها - إذ يتضح لها أنها يتقاسمان نفس الفرش ، وأن لها نفس الطفلة .

وهكذا نبدو لنا المحنة بين الأزواج واضحة ، كما يتضح عدم قيم اتصال روحي أو وحداني حقيقي يربط بين شخصين من المفروض أن تجمع بينهما أسمى علاقة وأعنفها . ولكن صواهد الظروف الاجتماعية للمعاصرة تجرد إحساسات الإنسان حتى إنه يصل إلى درجة يمارس فيها الحب مجرد البقاء كما يتضح في مسرحيتي «يوسكو» (جالك أو المصنوع)^(٢٢) و«المستغل في اليه»^(٢٣) . «جالك» مبتروج حسب اختيار أهله وزوجتهم هروسة «روبرت» التي قد تكون «روبرت رقم ١» أو «روبرت رقم ٢» أو «روبرت رقم ٣» فلا فرق ، إذ المهم أنها أتت وهذا هو الشيء الوحيد الذي يؤخذ في الحسبان .

و«روبرت» هذه ترتدى قناعا ، وهي بهذه الطريقة تستطيع أن تحيى شاعرها . وفي مسرحيته «هلوسة ثالثة»^(٢٤) تغدو ما تشاء ، تتفصل الصفة الشخصية للإنسان حتى إنه يصبح مجرد هو وهي بلا اسم مميز . وتطور المناقشة الحامية بينها إلى حد الشجار حول موضوع معين .

هو : ولكن أصنى ، أصنى إلى على الأقل
هي : وماذا تريد أن أصنى إليه ؟ إلى أصمت وأصنى بكت مند مبعة عشر عاما ؛ سبعة عشر عاما وقد انتزعني من روحي ، من بيني
هو : ولكن هذا ليس له أى شأن بالمسألة الآن
هي : أى مسألة ؟
هو : المسألة التي ناقشناها .
هي : انتهى الأمر : ليس هناك مسألة . التواقع والسمحة هما نفس الحيوان .

وتتجلى هنا ثقافة العبارات ، بل ثقافة الموضوع نفسه الذي يجمع بين الرجل والمرأة حتى يبلغ بها حد الشجار . لم تعد هناك أشياء جوهرية أو قضية محددة ، مصيرية كانت أو مجرد عاطفية ، تجمع بينها . وكل ما يربط بينهما هو إحساس بالنقص والبرية ضد لا تطفئ لثير بشقة و للاشمترار ، مثلاً رأينا في حالة « ناج » و « ديل »

وهكذا يظهر لنا الفحوة ، حيث يصح مرء مجرد ربه يعرف به عليها من يضطر إلى معاشرها . ويصبح صديقاً لأساسية هي أن يصير في سنة كثيرة حتى يتكاثر اليأس . يصير عن قلبه على لإعجاب المستر كنعير العالم الذي يرقص على الهيدروجين بلا حذر ولا خطر والأهوال . قد يصير هذا الهيدروجين يوماً فتصير سديبه بل بشرية جمعاء . وقد رأينا كيف أن الحروب عمومها شكلت الخطر العظيم الذي هدد كيان المرء المعاصر وجعله لا يؤمن بشيء من القيم العليا ، كما دفعه إلى رفض فكرة العناية الإلهية ، واستنكار الأوصاف الأسطورية والشعائر المربكة

وكل نوع من الطغيان أو السلطة العشوائية الطاغية مرغوض من أساسه . وما من شيء يعطى الإنسان الحق في فرض سلطانه على الآخر أو في قبح حريته

ومن هنا رأينا كتاب مسرح البحث يعرضون مظاهر السلطة في أوضاع صورة ، خصوصاً في مسرح « أدلوف » و « جوني » و « بوسكو » الذي رسم لنا بصورة قبح السلطة المعنوية في مسرحية الشهيرة « مدرس » فالأستاذ يكاد يقتل تلميذه ، أي تلميذه . لعدم استيعابه السريع لكل ما يلقاه إياه . ونظهر لنا كذلك ملامح من الجمع الذي تمارسه سلطة في « شهداء الواجب »^(١٤) مثلاً ، حيث يكاد البطل الهزلي يحتقن تحت صواعظ الشرطي الذي يأمره بالأكل والمصغ بلا توقف .

والسلطة قد تكون سياسية مثل سلطة الحكام التاريخيين الذين أرادوا تغيير ملامح البشرية خرافيتهم ، أو غيرهم من الحكام الطغاة في أي نظام ، وقد تكون إرهابية لتزييف الإيديولوجيات ، وتحويل المرء وتحويله للصياغ ، وهذا ما يعالجه مسرح « جوبه » أساساً

والسلطة قد تدلنا في شخص الحاكم أو الشرطي أو رئيس العرس أو الزوجة أو حتى الخادمة ، وهذا أحدث نوع من الاستغلال في السلطة النورجوارية التي أصبحت مستهدفة نتيجة لمطالب الحياة المعاصرة . ونتيجة للإمراط في النزف والندح والرخاء للمادي من ناحية ، وأسيرة من ناحية أخرى . للقليل والقال والمظهرات التي تتحكم في كل سلوكياتنا . وفي هذا العالم المقلوب لم تعد الأشياء والأشخاص في مكان الصحيح . حتى إن الخادمة تؤسس سادتها في عصف يدعو إلى الدهشة كما هو في « الحقبة الصلحاء » ، ويتواطأ مع الأستاذ في « الدرس » . و مسرح « جوبه » يهدف الوضوح تماماً فهاخذ مكان سبديتها في مسرحية « الخادمت »^(١٥) .

ومن هنا نستطيع أسلوباً حريفاً حديثاً استعمله بلا استثناء جميع كتاب مسرح البحث ، وهو استخدام البعد الثاني في التفسير

هو لا أيضاً نفس الحيوان
هي أحل من هم نفس شيء
هو ولكن كل نفس ستقوون مث ذلك
هي أي نفس ؟ أليس للسلحفاة حراشيف فوق ظهرها ؟ أحب
هو ثم مد

هي والقوقعة أليس لديها مثل ذلك ؟
هو نعم . ثم ماذا ؟
هي والقوقعة والسلحفاة لم تتفوق في حلدهما هذا ؟
هو نعم . ثم ماذا ؟
هي أليس السلحفاة أو القوقعة حيواناً بطيئاً لزحاً ذا جسم قصير ؟
هي أليس نوعاً من الرواحف الصغيرة ؟

هو نعم . ثم ماذا ؟
هي ثم لا يرى أنني أَسْتَدِلُّ وأنت ؟ ألا يقل بطيء مثل السلحفاة .
أي بطيء مثل القواقع ؟ والقواقع ، أصغر السلحفاة ، ألا تحرف بواسطة نفس الطريقة مثل الأخرى ؟
هو ليس كذلك تماماً .

هي ليس الأمر كذلك ؟ لماذا ؟ أتريد أن تقول إن القواقع لا تحرف ؟
هو أحل
هي ألا يرى نفس الشيء بالنسبة للسلحفاة
هو بل
هي عيب موقع ؟ اشرح لي لماذا ؟
هو لأن

هي السلحفاة . أي القوقعة ، تنزعه عن ظهرها الذي شيدته بنفسها ، ومن هنا جاءت كلمة قواقع

هو القوقعة قرية من الخلزون ، فهي قوقعة بدون منزل أما السلحفاة فلا صلة لها بالخلزون ، ها ! أتري الآن أنك لست على حق ؟

هي ولكن المهمي ، بـ . المتخصص في علم الحيوان ، اشرح لماذا أنا سب على حق
هو لأن . لأن

هي تحدث عن هذه القواقع ، إذا كانت هناك قواقع
هو لأن ... القواقع ، ولكن هناك أيضاً مجرد تشابه ، أنا لا أنكر ذلك

هي إذن ماذا أنت مستمر في الإنكار ؟

هو القواقع ، هي أن هي أن ولكن ما الفائدة إذا كنت لا تريد أن تعرف بها ؟ كل هذا صعب جداً ، ثم إنني شرحت لك كل شيء من قبل ولن يبدأ المناقشة من جديد . لقد ضاع صدري

هي إنك لا تريد أن تشرح لأنك لست على حق . وأنت لا تستطيع ابتداء لأسباب مجرد أنه ليست لديك أساس . وإذا كنت حسن النية فإنك سوف تعترف بهذا ، ولكنك مبيح النية . إنك دائماً سبي النية

الكوميديا الشعبية الغليظة المبالغ فيها ، كما لو كان الكاتب يريد أن يقتحم كل حاجز بين المشاهد والممثل ، ويحرك في هذه اللغة غريزة الضحك التي تفرح عنه وعن كل ما هو مكتوب في نفسه

فالإصطحابك أسمى رسالة للمسرح مادام غير مبتذل . وإذا كان المثل الشائع يقول إن « شر البلية ما يضحك » فمكرة المصحك مع الآخرين على أنفسنا ، تكون في غاية النيل والشجاعة ، البيل لأنه يشارك شخصا أذى شعور يستطيع أن يحفف عنه وعن الآخرين . ومن ثم فإن مسرح الميث يلتفتا درسا في إهانة والإحباء ، كما يطمنا كيفية التخلص من عيوبنا الدنيئة . ومعتقداتنا المتجمدة . بأن نسحر منها وهزأنا ، فتكون بعد ذلك أقوى من ردائنا ، وأقدر على محاورتنا . أما الشجاعة ، فتتخلص في التغلب على الصعاب والشدائد ، لأن المرء بالرغم من هول مصيره - يتعلم كيف يواجه صعوبة هذا المصير ، ومن مطلق الإحساس بالمسئولة الكاملة

وبذلك يعد مسرح الميث مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها للتربح على مواجهة نفسه أولا ، والآخرين ثانيا ، ثم العالم المحيط به ثالثا ، فيرفض الركود الفكري والحمود في الإحساس والتزييف في الواقع ، كما يعود إلى طبيعته ، إنسانا يطمح بالحليقة ، ويرعا استرد - في هذه الحالة - أملا في أن يحيا الحياة الحقيقية للبشر ، في عالم تسوده قيم عليا ، وانتماسة مشرقة ، في مجتمع كرم متجاوب مثل الذي يعلم به « بيراجيه » بطل « إيريسكو » اللابطل .

نرى هل نستطيع أن نبحث عن الحكمة في مسرح الميث ؟

• هوامش

- (١) Léonard Prokko , Théâtre d'Avant-garde—Dossier 1963, P. 13.
- (٢) Martin Esslin , Théâtre de l'Absurde—Dossier 1963, P. 20.
- (٣) Albert Camus , Le mythe de Sisyphe.
- (٤) Samuel Beckett , En attendant godot. Acte I scène I.
- (٥) S. Beckett. En attendant godot. op. cit.
- (٦) Samuel Beckett , Fin de Partie.
- (٧) Samuel Beckett , Oh! Les Beaux Jours.
- (٨) Eugène Ionesco , Le Nouveau Lézard.
- (٩) Eugène Ionesco , Amélie ou Comment s'en débarrasser.
- (١٠) Jean Genet , Les Nègres.
- (١١) Eugène Ionesco , La Cantatrice Chauve.
- (١٢) Eugène Ionesco , Jacques ou le somnambulisme.
- (١٣) Eugène Ionesco , L'Avant est dans les yeux.
- (١٤) Eugène Ionesco , Délire à deux—(Autant qu'en veut).
- (١٥) Eugène Ionesco , Victimes du devoir.
- (١٦) Jean Genet , Les Bonnes.
- (١٧) Eugène Ionesco , Tautou gages.

وهذا الأسلوب مستمد من الكتاب المسرحي الإيطالي المعاصر « بونجي بيرانديللو » ، الذي يعد رائدا في حرية المسرح الحديث . فالعدد الثاني ، أو عملية المسرح في المسرح ، تمكّن الممثل عن طريق العود إلى الوراء من أن يتقمص دورا مزدوجا لنفس الشخصية أو لشخصية أخرى ، ويتحيل أنه يجسد شخصية معينة تتناسب معه ومع قدراته

وهو يتدخل عمدا بنفسه بصورة مباشرة . حيث يكون هذا الترخص في البعد الذي للمسرح معبر عن كل ما يحوي في اللاشعور أو في العقل ما هو بشخصية لأصعب وصعب أن يظهر ناسا إخراج الحرية الشخصية أو الحرية لعدوية التي تحكم سلوك البشر . مثلاً هو اختال في مسرحية « يوسكو » « شهداء الواجب » . التي سبق أن تحدثنا عنها ومسرحية « غاتل بدون آخر »^(١٧) حيث يقتل القاتل مجرد ندة القتل

وتتغل الآن إلى نقطة مهمة في حجرة العمل الدرامي ، فأكثر مسرحيات الميث ، تعتمد على أسلوب التجسيد أو التركيز ، بمعنى لتصبح إلى حد المبالغة المفرطة التي تصل إلى درجة الكارماتير في المظهر أو الحركة . أما من ناحية الحوار أو أساليب التعبير بعامة فإن الكلام لم يعد له معنى في ديا اللامعقول ، ولكنه أصبح مجرد عبارات حواء أو مسطرة مفرطة . ومن أمثلة الواضحة الحوار الذي دار في « اغترابيت » حول الفرق بين وحيد القرن الآسيوي ومثله الأمريكي . وكذلك استطراد الفيلسوف في مسطرة بريدش أن يؤكد بها أنه لا فرق بين لفظ والكلب مادام كلاهما له أربعة أرجل . وإذن فكل الكلاب تخطئ والعكس صحيح

والعصر الأخير ألهم في حرفة مسرحيات الميث هو عدم التطابق *inadéquation* ، أي عدم ملائمة الكلمة للوقف ، أو التوقف للسلوك ، أو الكلمة للسلوك . ولينبدأ بالمترو الذي يشير مثلا إلى مذبول معين . ليس له علاقة بالنص كما ورد في « القضية الصلحاء » التي لا أثر فيها لأي معية صلحاء أو ذات شعر

وهكذا يكون عدم التطابق محصرا لها في مفهوم قطعة الميث نفسها ، فالحس يقولون مالا يفعلون ، ولا يفصدون ما يقدمون عليه ، وهكذا

فلما تقول شخصية إنها ذاهبة وتمكث ، وتدعي شخصية أنها سبعة وتبدو في غاية الاكتئاب ، وقوم ينتظرون في طمة بالمة حطيا يحطبل فيهم ، فيصبح أنه أبكم وأصم ، ويبدأ حفل استقبال حافل لسمعي مدعوا وتظل الكراسي فارغة . ورأينا من قل كيف أن « جودو » يبشر باهني ونكه لا ياتي ، وكيف أن استرجعون يهدد بالفرار ولا يحنى . وهذا كله يؤكد الإحساس بالزيف أو بالشجاعة الذي يترتب على كل حركة وكل عمل بشري

وإذا كان « بكت » يعرض عن طريق هذا المفهوم مسرحا قائما . بما كي رؤيته التشاؤمية للمصير الإنساني : فإن « إيريسكو » ، العملاق الآخر في مسرح اللامعقول ، يعالج نفس الوضع ولكن برؤية مختلفة تماما . فهو يشع هذا الزيف في الواقع بطريقة حزلية كوميديا خالصة . حتى إنه يتبع بها أقصى حدود « الفارص » *Farce* : أي

مسرح الغضب

أنظر إلى الماضي في غضب مسرحية تقليدية

قامت فرقة المسرح الإنجليزي بعرض مسرحية «أنظر إلى الماضي في غضب» على مسرح ابلاط الملكي بلندن يوم ٨ مايو سنة ١٩٥٦. وعندما عرضت المسرحية للمرة الأولى على المسرح، كتب كيث تيان في الأوبرا يقول: «تقدم مسرحية أنظر إلى الماضي في غضب شباب ما بعد الحرب كما هو البصير، إنها معجزة صغرى، إذ إن كل الصفات موجودة بها. تلك الصفات التي كدها بناس من مشاهدتها على المسرح»^(١) وقد كان هذا التصريح أثر عظيم على الجمهور والقراء والنقاد. إذ لم يكن من السهل تجاهل رأي كيث تيان، ولذلك اعتبر النقاد أنظر إلى الماضي في غضب مسرحية لوربية سوف تمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية^(٢) ولكن لم يمض وقت طويل حتى وضح أن الكاتب لم يكن في استطاعته أن ينجز الآمال التي أقيمت على عاتقه. وكذا المسرحية لم تمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية. فالمسرحيات التي كتبها جون أوسبورن بعد أنظر إلى الماضي في غضب فقدت أي «غضب» استطاع النقاد أن يستخرجوه من مسرحيته الأولى. وأمكن ترويض المؤلف المسرحي «الغضب» إلى درجة أن بدأ يكتب مسرحيات تعرض في المسارح التي تدار بطريقة تجارية وفي السبا والتلفزيون

نجيب فايق أندراوس

كيف يتصل الناس بعضهم ببعض الآخر^(٣)، كما لو كان يرتحل والنساء ليس لديهم ما يصكرون به أو يهيمون به إلا حسن بها مسرحية كتيه مئنة باخون وتدموح تصغر إلى الأمن والصحك^(٤) وبدأ مسرحية أنظر إلى الماضي في غضب - التي يعبرها بعض العاد «ملودراما»^(٥) - بعد صهر أحد أبناء الاتحاد بروحين شاذية جيمي بورتر واليون. وهما يعيشان في مسكن مكتوب من عرفة واحدة. عرفة «الكرو» أحد بيوت اتواسعة مبنية على لصر الضكوري والشهد الذي بدأ به المسرحية مشر إلى حد ما محبب وكلف - صديقه - بفران الخرائد بين بقوه السوء يكنى بعض الملابس وكيف هذا الذي يظهر في الخمرة مع بروحين الشاذين هو - كما نسين من الخوا - صديق جيمي ويسكن في خمره أخرى من نفس المنزل. ولكنه يقضي أغلب أوقاته مع بروحين الشاذين وواقع أن

وإذا كان هدف الأدب الأساسي ليس إرضاء المجتمع بل الكشف له عن حقيقته^(٦) كما يقول كيارى في كتابه علامات في الدراما المعاصرة، فإن أنظر إلى الماضي في غضب تمثل تماماً في تحقيق الهدف الأساسي للأدب. فهي لا تكشف للمجتمع عن حقيقته، بل نشر اليأس فيه بوصف الناحية الحيوانية لأكثر فئات الطبيل الحديد الحلالا إنها تتجاهل لأعسية الساحمة للحييل الحديد، تلك الأعسية التي تساعد في سمية القدرات الإنسانية وتقدمها، وتركز على هؤلاء الذين يعيشون في فرغ، ويعتمدون أن تحقق رغباتهم الخفية هو الهدف الأوحدي في حياة بعد أن فقدوا إيمانهم بقدر الفرد والحاجة على الكفاح.

يعترف أوسبورن نفسه بهذه الحقيقة، فهو يقول في حديثه تلفزيوني «أعتقد أن هذه العلاقات بين الرجال ونساء هي الأشياء الحيوية في حياة واهتمامي تركز أساساً في العلاقات بين الناس.

أوسبورن ما يقلد برنارد شو في «المعيشة الثلاثية» البرقة التي حلدها في مسرحية كانديد^(١٧)

وكليف - حسب كلام حمى - هو الصديق الوحيد الذي تبنى له ، وهو في نفس سن جيمي ، قصير القامة ، أسمر اللون ذو عظام مادية في الوجه ، وهو يتمتع بالدكاء الفطري الحزين الذي يميز الذين شغفوا بنسبهم أنفسهم ، وتكرر اعتداده والتقصير الطبيعي المنطوق لتصرفات جيمي^(١٨) . فقد يتعارك الاثنان ويتبادلان السباب طوال النهار ، ولكن هذا يرجع إلى حليتهما الاجتماعية أكثر مما يرجع إلى الشرور بالعادة . فكيف يقول : «إننا معتادون على الشجار والإثارة في الحى الذي جئت منه»^(١٩) .

ويبدأ جيمي في نهاية المسرحية برأيه في كليف فيقول له : «لقد كنت صديقاً وجيلاً ، كريماً وطيلاً ، ولكنى على استعداد تام لأن أتركك ترحل للبحث عن بيت آخر وتتصرف كما يحلو لك ... إنك تساوى نصف دمتة من أمثال هيلينا بالنسبة لى ولأى شخص آخر»^(٢٠) ، ويقول لهيلينا : «إياه سافلت نرقى قدر ، ولكنه ذو قلب كبير» وهذا كاذب ليجعلك تعرفين له أى شئ»^(٢١) .

وكون جيمي وكليف يجادل بعضهما البعض رغم كل شجارهما يبدو محتثي للوضوح في نهاية المسرحية عندما يقرر كليف الرحيل . فالأسباب التي يقدمها كليف لرحيله لا صلة لها من قريب أو بعيد بحلقاتها اليومية . «إن كنتك اخلوى لى شئاً ولكنى أعتقد أن لا بد أن أحاول شيئاً آخر . أعتقد أن هيلينا تقاسى الكثير من وجود رجلى في هذا المكان ، وستعالى أقل إذا لم يوجد هنا سواك ... أعتقد أنه يجب على أن أنتح من فتاة لا تهتم إلا بى»^(٢٢) .

وهذه الأسباب التي يسل بها كليف يمثل هذه البساطة وهذا الوضوح تعكس شخصيته ، والبساطة أهم صفاته ، وهو بسيط إلى حد السذاجة . فعندما يلومه جيمي لأن ملايمه قد اتسحت أو تلفت ، فإنه يعتقد لقدرة على الحركة وبحث عن أليس أو هيلينا كما يعمل الطفل الخائف محيى يثر نباهه مثلاً إلى أنه قد أتلغ منطلوبه . فلا يعمل كليف شيئاً إلا أن يستدير إلى أليس ويقول : «ماذا أفعل يا حمى ؟»^(٢٣) ويحدث نفس الشئ فيما بعد عندما يتشارك مع جيمي فيمنح قبضه ، إذ إنه لا يعمل شيئاً إلا أن ينظر مستعياً إلى هيلينا «نظري ! لقد اتسخ !»^(٢٤) ، وعندما تعرض عليه هيلينا أن تعله له يردد شئ يحبره جيمي وهيلينا على إعطائه لها

ويبدو هذه البساطة في جميع تصرفاته وأقواله ، فعندما يعاير جيمي بجهته فإنه لا يريد عن قوله : «عم ! وصير متعلم !» ، ويعلم بعد ذلك لملاحظات : «إلى أحاول أن أرتقى بعضى»^(٢٥) وهو يصير بنفس البساطة عن آرائه حتى في مسائل الجنس والعاطفة ، فعندما يعلق جيمي على الخطبات التي أرسلته فتاة مراهقة لمرور إحدى الجرائد تستعمر به عما إذا كانت مستعدة لمصاحبة صديقها إذا ما أعطته ، يقول : «أتركوكى معها ... هذا كل ما أريد»^(٢٦) .

ويشعر كليف بعاطفة عميقة نحو أليس ، ولكنها عاطفة لا يعبر عنها

إلا بالكلمات واللمسات البرقة ، فتصرفاته معها رقيقة وحانية ، فقد يصيح يده برقة على أليس ويقول : «كيف حالك يا عزيزتى ؟» ، «ولماذا لا تتركين كل هذا وتستريحين قليلاً ؟ يبدو عليك التعب»^(٢٧) ، «وشكراً يا جميلى !»^(٢٨) ، ولكن هذه الرقة لا تعنى أنه لا يعتبر أليس امرأة جميلة جداً وجذابة جداً ، بل يقول : «إنها فتاة جميلة ، أليس كذلك ؟»^(٢٩) وقد يقبل يدها ثم يصيح أصداها في له ويقول : «إن يذك لك لدية معربة . هم ... سأعصها»^(٣٠) وهو يقف دائماً محاب صد جيمي ويحاول أن يذفع عنها ضد تصرفات جيمي العبيقة قائلاً : «أترك هذه الفتاة المسكينة فى حايها ... إنها مشغولة»^(٣١) .

ولكن تصرفات كليف هذه لا تؤثر في صداقته مع جيمي ، وعندما يقرر الرحيل ، يحاول جيمي أن يحل له مشاكله : «قد تستطيع هيلينا أن تجد لك الفتاة المناسبة ... إحدى صديقاتها الثريات ... أكوام من المال ويدون مخ ... هذا ما نحتاج إليه»^(٣٢) .

وقد فعل جيمي بورتر - بطل المسرحية - ما يصح به كليف بالضبط ، أى تروج من فتاة غطت أكواماً من المال ويدون مخ . ويقدم لنا جون أوسبورن جيمي كشاب من أصل برويتارى قد تخرج من الجامعة ، وهو «عيل ، طويل القامة ، فى حوالى الخامسة والعشرين من عمره ، يرتدى سرة بالية جداً من الصوف التويد ولبيص فائقة ، وهو جنيط مشوش من الإخلاص والخبث للرج ، من الرقة والقسوة المطلقة ، قلق - ملحاح ، متكبر إلى أقصى الحدود ، وهى صفات تفر منه دوى الإحساس وفاقبه على السواء ، وهو ولى إلى أقصى حدود الوفاء ، وهو ولاء واضح ، وهذا يؤدى بالضرورة إلى أن يكون صداقات قلبه . وهو يبدو بالنسبة للكثيرين مرهما إلى أقصى حد ، وبالنسبة للآخرين فهو ليس إلا جمعاها ثنائياً ، وكونه حاداً عبيماً إلى هذا الحد يجعله غير ملتزم بأى شئ»^(٣٣) .

وهذا الوصف لجيمي بورتر ميم إلى أقصى حد ، ويمكن نكيسه لأى شخصية أخرى ، أما شخصية جيمي الحقيقية فلا تتكشف إلا من خلال المسرحية .

ويحاول أوسبورن أن يقدم لنا جيمي بورتر كشخصية ثورية منذ بداية المسرحية ، ولكنه يمثل فى ذلك ، إذ يبدو جيمي محافظاً ، بل ورجعياً في بعض الأحيان ، خلال المسرحية^(٣٤) . حتى إنه يهاجم المؤسسات الاجتماعية السائدة بطريقة ساخرة ، ومع ذلك فإن هجومه سولى ويفتقد المصق والأصالة . فهو مثلاً يسخر من أسقف بروملى لأنه - حسب منجاء ياحدى الجرائد - يوجه تناء مؤثراً جداً إلى جميع المسيحيين يدعوهم فيه إلى عمل كل ما فى وسعهم للإسهام فى صناعه القسلة الميديوجينية^(٣٥) . وهذه الفكرة سطحية ومصطنعة إلى أقصى حد ، رجال الدين بعامه لا يمكن أن يروجوا مثل هذه الأفكار . وإذا كانت هناك أقلية ضئيلة تؤمن بمثل هذه الآراء فإن الأغلبية لا يمكن أن تعمل ذلك - بل إن الذين يؤمنون بمثل هذه الآراء من قوائمهم الخرافة على الذوبح لها علناً

وقد يظهر هجومه على «العصر الأمريكى» عدم رصائه عن العوصى



الشمس كما كانت تعمل - - بشعر الملهمة ، ولكنه يعجز في قرينه نفسه -
الحقيقة ، ولذلك فهو لا يعلق إلا بقوله : «لماذا كتب عليك أن تقل
هذا الشاب ؟»^(٢١)

ولكن إذا كان جيمس قد نجح في تحليل شخصية الكوبوبيل روبرت
فإن تحليله للأحداث السياسية سطحي إلى حد كبير . «لماذا يستورد هذا
من نايس وسياستنا من موسكو وأخلاقنا من بو سعيد»^(٢٢) وهذه
العبارة قد دعت عالية الندد بدس يفثرون إلى الخيبة
الاقتصادية - الاجتماعية إلى الوقوع في الخطأ ، فاعتقدوا أنه كان ينكسر
عن أومي سنة ١٩٥٦ الخطيرين . يقول جون واسل ثيلور في كتابه جون
أوسبورن - انظر إلى الماضي في غضب ١٠ سنة ١٩٥٦ - السنة التي
أخرجت فيها مسرحية انظر إلى الماضي في غضب ، كانت حادثة
بالأسباب المثيرة للاهتمام أو الإحباط ، حسبما ينظر إليها الإنسان من
أخر . ثار الشعب ضد الحكومة الشيوعية التي فرضها الروس ولجعت
روسيا الفرد بالطريقة الإمبريالية التقييدية - أي بإسبال الدببات - في
حين أخذ العالم يشاهد ولا يعمل شيئا ، وفي البحر الأبيض المتوسط أعلنت
الحكومة المصرية أنها ستتولى عل قناة السويس التي كانت حتى ذلك
لوقت تملكها وتديرها المصالح الأنجلو - فرنسية . وفي محاولة عربية
لإحياء دبلوماسية البوارح التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر ،
أرسلت بريطانيا وفرنسا قواتها لحماية مصالحها في منطقة السويس
والتيحة أنه بعد أن احتلت هذه القوات منطقة القنال وجدت نفسها
وحيدة دون مساعدة عالمية ، فاضطرت إلى تسليم الأراضي التي احتل
إلى الأمم المتحدة التي أعادتها إلى مصر . لم تشتت المعركة كلها إلا أن يأه
هذه التحركات الإمبريالية المظهرية قد ولت ، وأن بريطانيا لا بد لها من
أن تقل مقعدا في المؤخرة فيما يختص بالمشاكل العالمية ... كل هذه
الأحداث أسهمت في خلق المناخ الذي ظهرت فيه مسرحية انظر إلى
الماضي في غضب لأول مرة وهكذا بس نجاحها تدريجيا «^(٢٣) إذا
تركنا جانبا تحليل تبنو للأزميتين العائيتين . لأنه أقرب إلى أن يعكس
وجهة نظره بوصفه مواطنا بريطانيا منه إلى أن يناقش للعائتين بطريقة
علمية موضوعية^(٢٤) ، فإنا نصل إلى نتيجة حتمية ألا وهي أنه يسي أن
مسرحية انظر إلى الماضي في غضب أخرجت في ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، في

الاجتماعية سائدة بصورة أوضح : «ولكن يجب أن أقول إنه لكي
جد أن يعيش في العصر الأمريكي ... إلا إذا كنا أمريكيين طعنا . ونعمل
كل هذا سبكون أمريكيين .»^(٢٥) ومع ذلك ، فإن هجوم سطحي
ولا يعمق أسباب هذا «العصر الأمريكي» . إنه مجرد هجوم ساذج -
مثل الكلام الذي سمعه من أجدادنا عندما يحسرون على الماضي
ويودون عودة هذا الماضي لأهم لا يستطيعون تحمل الاتجاهات التقدمية
للأجيال الصاعدة . تلك الاتجاهات التي «يستوردونها»^(٢٦) الشباب من
الدول التي هي أكثر تقدما وجيمس نفسه مفتتح بهذه الحقيقة . فهو
يقول «لأنني أن أعرف بدت . واعتقد أن أستطيع أن أدرك
ما شعر به يوم عندما عاد من الهند بعد كل هذه السنوات . إن جود
نكبة لإدو دية القديمة يجعلون عالمهم الصغير المملود يبدو جذابا إلى
حد كبير . نظائر المصوغة مرييا ، ولعبة الكروكيت ، والأفكار
البرقة ، والملابس الرسمية اللامعة . نفس الصورة دائما - فصل
النصيف ، الأيام شمس الطويلة محذات الشعر القصيرة ، الملابس
البيضاء النظيفة ، رائحة سيئة .. ياها من صورة رومانية برعم أنها
حياة طيبة ! فلا بد أنها قد أمطرت أحيانا ، ومع ذلك حتى أنا أحس
على تلك الأيام إلى حد ما ، سواء أكانت خيالية أم لا . إذا كان المرء
لا يحيل عند خاصا به ، فإنه يستعد بشعوره بالتحسّر لروال عالم شخص
آخر»^(٢٧)

وكموس دوير - والد أليس دو الستين عاما - رجل أبق
صحة ، ولأنه قد مكث مدة أربعين عاما في الجيش ، فقد اعتاد أن
يأمر وأن يطع . ولكنه الآن بعد أن أحيل إلى المعاش قد فقد كل سلطانه
ووجد نفسه مجرد مواطن عادي . ولقد رحل عن إنجلترا في مارس ١٩١٤
سلى مدته جيش مبرحا ، وبقي بالهند حتى سنة ١٩٤٧ ، لم يزر طوال
هذه مدة وطنه إلا خلال أجازات قصيرة . لقد أصبحت إنجلترا التي
تركها شيئا مختلفا تماما عندما عاد ، ولذلك فهو يهرب من الواقع إلى
أحلامه لأنه لا يستطيع أن يواجه الحقيقة . ثم إن قنذاته لسلطته يدفعه إلى
محاوله معرفة ما يعتمد الآخرون فيه ، وعندما يقول له أليسون رأي
جيمس - «يا لوالدك المسكين ! إنه لا يمدو أن يكون سائا حافا لايرال
ناقي في البراري منذ العصر الإدواردي ، لا يستطيع أن مهم لماذا لا يستطيع

حين أن الاعتداء الثلاثي على مصر ، والقضاء على الفرد في المجر ، قد حدثا في أكتوبر - نوفمبر من تلك السنة (١٩٤١) . وهذا يعني أن المسرحية كانت وتخرجت وتالت نجاحا قل حوادث مصر والمجر . أما بالنسبة لكلام أوسبورن عمله كان يشع طريقة برتلود شو في السحرية من الإنجيز "١٢١" ، فالأرستوقراطية في العالم كله تستورد الأطباق الفرنسية ، وتعتقد أن الطعام الفرنسي ، يعوق أي طعام آخر . وأيضا فقد أثرت سياسة السوفييتية طوال الخمسينيات - فترة الحرب الباردة - على أوروبا إلى حد كبير . أما بالنسبة لاستيراد أخلاقياتنا من بور سعيد ، علمه يشير إلى جلاء القوات البريطانية من بور سعيد حسب اتفاقية الجلاء التي وقعت سنة ١٩٥٤ ، وكان الجلاء على وشك الانتهاء عندما تخرجت المسرحية لأول مرة . وكون جمعية جيمي بورتز ليست مجرد مزاج طاريء ، بل نتيجة لاقتناع عميق يبدو بوضوح تام في تفكيره الفردي . فالأنا نتم دورا هاما في حياته واعتقد أن كون الفردية هي القيمة الأساسية للصفات الوسطى لا تحتاج إلى المناقشة . حقا إن شعارات النجم على الطبقات الوسطى تتأثر خلال المسرحية ، ومع ذلك فإننا نجد جيمي متأثر عمما بقم الصفات الوسطى طوال المسرحية . وهجومه لا ينحط إلى إطار العام لهذه القيم

وقد حاول بعض النقاد أن يبيحوا رفضه لقيم الطبقة الوسطى عن طريق إبراز أنه - برغم تخرجه من الجامعة - كان يقيم كشكا لبيع الحلوى . وأنه متخرج من الجامعة ، ومع ذلك فهو يقيم كشكا لبيع الحلوى . يتناسب مع درجته العلمية ، ويقوم كشكا لبيع الحلوى . ومن المؤكد أن هؤلاء النقاد آمناء مع أنفسهم إلى أقصى حد وهم يقرون ذلك ، ولكنهم يشاسون أن إقامة كشك لبيع الحلوى - من الناحية الاقتصادية - عملية تجارية مريبة . منها في ذلك مثل إقامة عمار صحمة ، أو أي مؤسسة اقتصادية أخرى . ثم إن جيمي يستغل كلفه بما مشه يستغل في رأسمالي آخر عمله وموظفيه . وعلى الرغم من أن أوسبورن لا يعصب أية فكرة عن العلاقة بين جيمي وكليف في كشك الحلوى ، فإننا نستطيع أن نتصور ما كان يحدث هناك بما كان يحدث في المنزل . فهو لا يفتأ يلق بأوامره على كليف طوال الوقت قائلا : « يمكنك أن تعمل لنا بعض الشاي » ، « اعمل بعض الشاي » ، « صعد العلاءة عن النار » ، (١٢٢) الخ . ويشعر الكولوبيل ودوير بالدهشة لأن جيمي قد اختار هذا العمل . يبدو أن أنه من غير المألوف لشاب أن يقوم بهذا العمل دون الأعمال الأخرى . لقد كنت دائما أعتقد أنه بمجرد مدكاه شخص ، (١٢٣) ولكن الكولوبيل ودوير يتكلم هنا كرجل ستمى إلى أرق طبقات المجتمع . تلك الطبقات التي تنظر إلى جميع الأعمال الاقتصادية الصغيرة كأعمال محقة من قبل الإنسان ، وهذا يبدو بوضوح تام عندما ترد أليسوف التي تزعزعت في الهند المستعمرة بهذه كثرات قائلا : « أوه ... لقد حاول أعمالا كثيرة .. الصحافة ، الإعلانات ، بل توزيع المكاس الكهربائية » . (١٢٤)

ويعتبر جيمي الملكية الخاصة شيئا مقدسا

جيمي . على أي حال ، إنها جريدتي (محطف الجريدة)
كليف أوه ! لا تكن دشا !

جيمي الخمر تسع ساعات . ويمكنك أن تحصل على من مورخ
إفرايد (١٢٥)

وبعد قليل يقول له : ديت مجلس على معدى . (١٢٦)

ويلعبه هذا الإيمان إلى لإحساس دماره عندما ترحل أليسوف ، د . يشعر عندئذ أنه قد حرر من شيء يمتلكه وليس لأن دمنه قد أصيرت . (١٢٧) إلا أن تتعق برعته يعوق الرجل . وإن ساء مجرد شيء يمتلكه الرجل

حقا إن جيمي بورتز لا يقبل الظروف الاجتماعية السائدة في مجتمعا المعاصر ، ولكنه لا يستطيع أن يفهم أو يحلل جذور أو أسباب هذه الظروف الاجتماعية أو أسبابها . إنه مجرد حقد دون هدف أو مبدأ ، حقد تولد من الناس التي عريا . وهو يجد نفسه في فراغ . ولذلك يحطم نفسه وعظم أقرب الناس إليه ، وهو يعرف أنه - في رأيه - لا توجد أهداف ذات قيمة . فإذا جاءت الحرب وقتنا جميعا ، فلن يكون ذلك من أجل معتقدات عظيمة على عليها الزم . بل سيكون ذلك من أجل لا شيء . سيكون ذلك شائنا ودون هدف كما لو كنا نجرى أمام سيارة . (١٢٨)

وهو يهرب من حقائق عصره إلى الماضي ، فنقول هيلينا . لا يوجد مكان لأمنائه في عالمنا الحديث . سواء في المجلس أو السياسة أو أي شيء آخر . لذلك فهو عاث إلى هذا الحد ، وأحيانا عندما أستمع إليه وهو يتكلم أشعر بأنه يعتقد أنه لا يزال يعيش في أوج الثورة الفرنسية . أي في الزمن الذي يجب حقا أن يوجد فيه . إنه لا يدري أين هو أو أين أين ينصب . إنه لن يعمل شيئا ولن يصل إلى شيء . . . ويجب أليسوف : واعتقد أنه يمثل ما يمكن أن يتسنى إلى العصر الفيكتوري الصميم . (١٢٩)

وبقابل جيمي بورتز هذا فتاة أرستقراطية - هي أليسوف - في إحدى المحلات . ويحاول أن يتزوجها ، على الرغم من معارضة أمه ورفضهم لهذا الزواج .

وعندما تقابل أليسوف لأول مرة في المسرحية ، يكون ذلك بعد زواجها من جيمي . وهي تظهر عندئذ منحنية على لوح الكي والجيب كوم من الملابس . ويصمها أوسبورن في التعليقات المسرحية ١٠٠ سنة شاه « طويلة ، ممشوقة القوام ، سمراء ، ثمر عظام وجهها في قمة ، ف عينا واسمان عبقنا . وهي تصنع كترجلا لما هي في النوع في حضور رميلها الحشيش » . (١٣٠)

وهكذا نجد أن أول فكرة تطرأ لنا عن أليسوف هي أنها تقوم بكل الأعمال المنزلية بدون مساعدة ، حتى إن إعطاء السحائر لميليب كان من المهام الموكلة إليها . يقول كليف : « ريد سبجدة » . فتدبر أليسوف اللعابة . ولا تعتبر هذه الفكرة طوال المسرحية

ولكن أليسوف لا تقوى بهذه الأعمال لمرة بطريقة آية حد . بل نلاحظ أنها تنصرف عن شعور بالأمومة وهي تؤدب . فهدمها بوه جيمي صديقه كليف يعنف لأنه ألقب بطفله حديد ، نجد السور بعينه بقرقه جانبه : « أنت شيء يا كليف . لقد أصبح مصر مصوبك مريعا » ، وعندما يقول كليف بقرقته الساذجة : « ومادا أفعل لأن .

بالحسنى " ، يحب قائده ، ومن لأحسن أن نخدمه . سأقوم بكبه .
ونكوة ما برح صاحبه " (٣٥)

ويكرر أليسون التي تتصرف مثل هذه الطريقة الخفية مع الكبار عند
مهاجرة على . - تعمل كل شيء حتى لا يحمل . " فقد كان هذا
الموضوع مستعصا . أيمكن أن يحدث حمل في هذا المكان . ودون
مال . " وكل شيء . " (٣٦) ومع ذلك ، بعد ثلاث سنوات
من حياة الزوجية . تقع في المصطور . فتصاب بالربص ولا تجرؤ على
خارج . رجها لأنه تمتص من مكره دنيا . وتشتعل بالحيرة والأسى

كليف هل هل ؟

أليسون . فأت الوقت للتعلم على هذا الموقف ؟ لست متأكدة
بعد ... ربما لا .. إذا لم يكن الوقت قد فات ظل تكون
هنا أية مشكلة . أليس كذلك ؟

كليف : وقد كان الوقت قد فات ؟ لماذا لا نقرب له الحقيقة الآن ؟
على كل حال فهو يبحث . بك لا نحاجين إلى أن نأنيك إلى
دنت

أليسون : ألا نهم ؟ شئت في دواهي منذ البداية .. إنه لا يتوقف
عن القول لنفسه إلى أمرف كم هو حساس . فقد تفلت
البيلة بسلام ... بل قد نأتم معا . ولكن بما بعد ، نفسي
الليل كله مستيقظين ، متظيرين خوف بروج النجم من سلال
لدهم بصيرة . وفي الصباح مبشر بأنه قد خدع كما لو كنت
أحارب قتله أبشع قتلة . سيراقي وأنا أزداد كحبا كل يوم .
وس أجرو على النظر إليه

كليف . قد يكون عليك أن تلاحظي الموقف بإجمالي (٣٧)

ولكن أليسون لم تتح لها فرصة لمواجهة الموقف : إذ
تصل صديقتها هيب شارتر . وسفل البيت إلى ميدان قتال هيبينا
بقية التقليدية لا تستطيع أن تقل معاملة جيمي لأليسون فتصل إلى
والد أليسون يطلب من المصور لأحد ابنته ، في حين تحت أليسون على
الرحيل . وتعمل أليسون ما تحب هيبا على عمله . ولكن تعلقها بجيمي
بني قويا كما هو . وبعد شهر قليلة تشر أليسون أنها لا تستطيع الانشغال
عن جيمي أكثر من ذلك فتعود إليه محطمة وزرعى تحت قدمه . لقد
كانت صورته لا تفارقها وهي بعيدة عنه . وهي تقول هيلينا . " لقد
ذهبت إلى السباحة في الأسبوع الماضي ، وكان هناك حجاب يدس (موج)
الشبح الذي يدخنه جيمي) على بعد بضعة صفوف أمامي فقتلت
وحسنت خلفه تماما " (٣٨)

كيف يصيب أليسون - لفتاة الأرستقراطية - أن تتزوج رجلا مثل
جيمي بورمر ؟ . تعطينا أليسون فكرة واضحة عن مقابلتها الأولى مع
جيمي . " لقد كانت في حفل . كنت عائدة في الحادية والعشرين من
عمرى . كان الرجال الموجودون هناك ينظرون إليهم كم ... لا شيء
به . " ما بساء . فقد فقدت حسنة مصحفات على وجهها اختفى هذا
مخوف العجب . ولكن لم يكن يسهل من تعرف كيف تتصرف معه
نقد فان في به إلى إلى حفل على دراخته . وكان الشمع يعطى سكرة
المهرج . فقد كان يوم جملا مشرقا ، فأمضى يومه في الشمس كان

كل شيء حوله يبدو وكأنه يحرق ، كان وجهه مصبغا وأطراف شعره
تلمع وكأنها على وشك أن تفر من رأسه ، وكانت عيناه الزرقاوان
معبأتين بالشمس . كان يبدو صغيرا وصحيحا برغم خطوط الإرهاق
المحيطلة بجمه . كنت أعلم أن أحد على عاتق أكثر مما كنت أستطيع أن
أعمل ، ولكن لم يكن أمامي سبيل للاختيار . حسنا ! . تقع بيح
الشجاعة والدهشة من العائلة ، وكان لذلك أثره ... سواء رصوا أم لم
يرصوا ، فقد كان واضحاً أنه يحبني ... وحسب هذا الموقف ... لقد
صمم على الزواج لي ، وحاولوا هم كل شيء يمكنهم من هذا
الزواج . (٣٩)

لقد شعر كلا الشابين عاذية شديدة نحو الآخر وقررا الزواج على
الرعب من اعتراض أهلها . وحرفا من أن تستطيع عائلتها مع مسجل
المعقود المثل من إتمام الزواج . قررا أن يزوجا في الكنيسة

ولكن الزواج في الكنيسة يتعارض مع المظهر الذي يحاول جيمي أن
يبدو فيه . لذلك يجده يقص هذه الحادثة - دون أن يطلب أحد منه
ذلك - وهو يحاول تبرير تصرفه : " كانت آخر مرة دخلت فيها كنيسة
هي يوم تزوجني .. أعتقد أن هذا سيدهشكم .. أليس كذلك ؟ كان
ذلك بسبب الظروف التي أحاطت بنا ، هكذا ببساطة . كما على
عجل ... أتفهمين ! ... نعم ! كنا حقا على عجل ، نحن دون شهرة
عامة للمجزة ! حسنا ... لقد كان مسجل المعقود المثل صديق
شعبيا ثوالمدا . وكنا نعلم أنه لن يتأخر في إبلاغه أب . ولديت كان
علينا أن نبحث عن قس محلي لا توجد بينه وبين عائلتنا معرفة
وثيقة " ، (٤٠) ومع ذلك لم يكن لهذا العمل فائدة ، إذ به عندما وصل
كليف ووكيله إلى الكنيسة ، كانت عائلة أليسون قد سبقته إلى هناك

ولم يكن زواج جيمي وأليسون ميبا على الحب ، على الرغم من أن
أليسون تحاول أن يقتنعا منذ بداية المسرحية بأنها كانتا متحابين ، كما أنه لم
يكن ميبا على الصالح للتبادل ، بل كان ميبا على الانجذاب المحسوس
ورغبة جيمي الشديدة في تسليق السلم الاجتماعي . ولذلك كان الزواج
محكما عليه بالفشل

وقد حاول بعض النقاد بمسير روح جيمي وأليسون على أنه مجرد
من معركة ضد الطبقات العليا ، (٤١) اعتمادا على مقارنات هيو
وجيمي وهما يحرصان تقريبا على أقارب أليسون وأصدقائها . ولكن
أمكننا حقا اعتبار هذه " الدعوات للمروعة " على أقارب أليسون
وأصدقائها معركة ضد الطبقات الراقية ؟ ... من المناسب قبل أن نحاول
الإجابة عن هذا السؤال ونحليل هذه الدعوات المروعة أن نحلل
شخصية تاتر ، زميل جيمي في هذه " المروءات " .

كان هيو تاتر صديق جيمي منذ الطفولة ، ويبدو أن هيو وأنه كان لها
تأثير عظيم على جيمي : إذ كان جيمي صغورا جليا بها . وعندما تزوج
خاتمتها في ليلة . وفي هذه الليلة نفسها وصحت لأليسون عييه
هو السادي المتوحشة . أخذ هيو يزداد وقاحة . وهو يجتاز بموهبة هذه
لذلك . (٤٢) وهي عندما تفارق هيو بجيمي تقول : " كانت أمي دائما
تقول عن جيمي إنه قد بلغ أقصى درجات نفوه . ولكنها قد ندمت
هو . إنه يستحق الحائزة لأول نلتسود دون مدح " (٤٣)

أما بالنسبة للغزوات ، فليس لدينا ما نتمتع عليه إلا كلمات أليسون : « لقد توصل الاثنان إلى اعتاري رهبة لديهما من هذه الأجزاء من المجتمع التي أعنا الحرب عليها »^(١١) . وبدءا بدعوان بعضها إلى بيوت أقارب أليسون وأصلقاتها أو - بمعنى أصح - يتزوان هذه « البيوت »^(١٢) ، ياكلاان ويشريان ويلحشان على حسابهم ، بل إنها قد قاما في مواقع عمليات ابتزاز - « إن (هيو) أخذ خمسة جنيهات من المعجور مان توبس في إحدى المرات »^(١٣) . ولكن أليسون ، التي تعطينا هذه الصورة الحية للغزوات ، وتعلن : « كان هيو يريد وعرخ في دور الترحيل »^(١٤) ، لا تلتصق أن تعطينا فكرة أخرى عن هيو ، لقد حاول « بعره فتاة في مقتل العمر مرة عند آل أركسدم »^(١٥) .

وهكذا يتضح لنا أن هذه الغزوات لم تكن جزءا من الصراع ضد الطبقات الراقية ، بل نوعا من التخويف والابتزاز لإلحاق تضررها في الوسط الراقي . لم يكن الهدف من هذه الغزوات هرد إيجار عائلة أليسون على تقبل جيمي بل أيضا إيجار أصدقاء أليسون على تقبل هيو كزوج لإحدى بناتهم . كان هيو عندئذ يحاول أن يتبع المثال الذي خربه له جيمي ويتزوج من إحدى فتيات الطبقات الراقية لكي تستمر السلم الاجتماعي هو أيضا ، ولكنه يفشل في إخواء الفتاة الصغيرة الصرة الوجه . ويطردها معا من الوسط الراقي . ولذلك أقرر هيو أن يتقم بمسحه فأحد محارب بيجل - شقيق أليسون - خلال الانتعاشات مجرنا اجتماعه السياسية بالاشتراك مع أصدقائه ولكن عندما استت الانتعاشات ، اتضح هيو أن « رعاها المرأة أليسون » قد عادوا إلى حكم ، مشعر بالياس ، وقرر أن يرحل عن إنجلترا . وهذا اليأس والأساليب التي اتبعها في تخريب اجتماعات بيجل للسياسة بمساعدة أصدقائه الرعاها تبين بوضوح أنه لم يكن ثوريا في يوم من الأيام ، إذ إن هذه الوسائل وسائل فاشية . ويمكن إثبات ذلك اعتمادا على اقتناعه بأن هجوما فرديا على مرشح فرد يمكن أن يؤدي إلى إسيار النظام الاجتماعي بأكمه

وعندئذ بدأ الصراع بين هيو وجيمي يتخذ شكلا أكثر حدة ، فقد رفض جيمي أن يرحل عن إنجلترا وأنهم هيو بالاستسلام . لقد كان جيمي ووددة هيو يريدانه أن يثار حتى ينجح في تحقيق هدفه ، ولكن هيو ما لبث أن رحل ، برغم توسلات والدته وصديقه ، اللذين شعرا بها مسئولان عن رحيله . وهما لكي يتغلبا على شعورهما بالذنب ، توصلا إلى اعتبار أليسون سبب رحيله

وهكذا يتضح لنا أن الفكرة القائلة بأن زواج جيمي وأليسون جزء من صراع جيمي ضد الطبقات الراقية فكرة لا معقولة ومصطنعة .

أما بالنسبة للاعتماد الحسي فقد كان جيمي يؤمن بالحس والحس فقط ، برغم أنه كان يحاول أن يعطى هذا الإيمان بأنواع مختلفة من المثل والاعتصاف . فهو يؤمن أن مهمة روحته الوحيدة هي إرضاء رغباته الحسية ، فهو يقول : « لانكاد نمر لحظة أتصيا دون أن أنظر إليك وأرعب هت »^(١٦) ، وبعد دقائق يدور هذا الحوار بين جيمي وأليسون .

أليسون : ماذا تود أن تفعل ؟ أتود أن تشرب ؟

جيمي : أنت تعرفين ما أودعه الآن !

أليسون : حسنا ! عليك الانتظار حتى يحن الوقت المناسب

جيمي : لا يوجد شيء اسمه الوقت المناسب .^(١٧) [وهو إذ يمشي بمعمراته الحسائية أمام روحته وأصدقائه ، يستند به شعوره بقدرته الحسية إلى حد أنه لا يستطيع أن يدرك ما إذا كان اثنين يسمعون إليه أو يعلمون على عرامياته يتكلمون بصديق أو يسمعون منه]

أليسون : أوه ! اسبقني يا عزيزي ! لقد سمعت عن مادلين كما فيه النكابة فقد كانت عشيقته ألا تذكر ذلك ؟^(١٨) . عندما كان في الرابعة عشرة ، أه هل كان ذلك عندما كنت في الثانية عشرة ؟

جيمي : . الثامنة عشرة .

أليسون : إنه مدين لها بكل شيء .

كليف : إن لا أستطيع أن أقرر بين كل نسائك هذه .. أمي تلك المرأة التي كانت أكبر منك بعدد لا يحصى من السنين ؟

جيمي : عشر سنوات^(١٩)

ومع ذلك - من الواضح أن مباحاته بمقدرته الحسية ليست سوى وسيلة لإحفاء خوف داخل من أن يكون غير قادر جيبا . فعندما يلاحظ الصاهم العميق بين كليف وأليسون يقول : « حقا .. أعني ذلك . إن لا أستطيع أن أركز وأنتا تفان هكذا أمامي »^(٢٠) .

ولكن ، رغم أن الجنس يلعب هذا الدور المهم في حياته ، فهو ليس مسعدا لأن يتقبل نتائج اتصالاته الحسية . إن أليسون تحاول جهدها ألا تحمل منه ولكن يحدث المفظور على الرغم منها ، فيسمعها الخوف من أن تحمره بالحفيظة

أما من نسلق السلم الاجتماعي . فقد كان جيمي قد نصح في الارتعاع بنفسه لغافيا ، ولكنه دائما يشعر بأنه أدنى اجتماعيا من زملائه في الجامعة . ولذلك فهو يحاول أن يتزوج أليسون لكي يسمو بنفسه اجتماعيا واقتصاديا .

ويبدو شعوره بالنقص بوضوح تام عندما يهرب من المجتمع ونجس منه في برجه العاجي ، حيث يحكمه أن يشت - داخل الحدود الأربعة - تفوقه الثقافي على الذين يعيشون معه . وهو يود أن يشت تفوقه الثقافي على كليف فيقول : « إن أمثالي لا يردادون ورنما » لقد حاولت أن أقول لك ذلك من قبل ، إننا نحرق كل شيء . والآن صمت . لأنني أريد أن أقرأ »^(٢١)

ويبدو هذا الاستعلاء الثقافي غريزة من الوصوح عندما يبدأ في النهيم على صديقه كليف مذكرا إياه بجهله

جيمي : حتى التعليقات الأدبية في الخرائد تبدو شبيهة بتعقيبات الأسبوع الماضي . كتب مختلفة وممن التعليقات أفراحت هذا التعليق ؟

كليف : ليس بعد .

جيمي : لقد قرأت ثلاثة أعمدة كاملة عن الرواية الإنجليزية وقد كتب الناقد صعب التعليق باللغة الفرنسية . أكتسبت حريدا لأحد

شعر بجيبيك

كيف لا أصل ديت

جيمي حسب ديت حاسن لست إلا مجرد ولاج^(١٧)

وسنمر جيمي في نهجته على كيف على حسن الخط . ولماذا بهم ؟
بك لن تفهم كلمة واحدة منه^(١٨) . « إنك جاهل جدا »^(١٩)
الح . وحتى روحته لا يستطيع الهرب من هذا الاستعلاء الشاق . لم
نظراً على دهب فكرة مندسين^(٢٠) . و « هل قرأت مقالة بريستلي هذا
الأسبوع ؟ » لماذا بالله أحمل معنى عبء السؤال ؟ لست أدري . إلى
أعرف جيداً أنك لم تقرأها . ترى لماذا أصرف كل أسبوع تسعة بساط
على هذه الحريدة الملعونة ؟ لأحد يقرأها إلا أنا ... لا أحد يريد أن
يقرأ . لأحد يريد أن يستيقظ من كسله اللدني^(٢١) . وهو يكلمهم
بصا عن يونيسيس وكاموديا . ووبرودوث وأخته ، وشيلي
وحدودين . وميتون وشكسبير الخ^(٢٢)

ويمثل جيمي في لارند . جهارياً واقتصادياً عن طريق الزواج ، إذ
ترفض عائلة أليسون أن تقبله . ونجح والدته أليسون أسبا على التوقيع
على تارل عن كل ممتلكاته (لأنها) كوديعة عندما تتأكد أنها
ستزوج جيمي^(٢٣)

لقد شعر جيمي حنة بل عقيمة . ولكنه - لكي يحافظ على
كبريائه وكرمه - حاول أن يحس شعوره الخفيف ويصف حنة أنه في
حالة صلب

ولكن مما حاول جيمي من جهد مسمت أن يحس حنة أنه . كان
لا بد حنة أنه هذه أن تعكس بصور مختلفة تفوق أليسون وهي تفهم
ذكرها^(٢٤) عن بيده رفاقها . « بعد أن تزوجنا - أنا وجيمي - لم يكر لدينا
مار . كان لدينا ثمانية حبيبات ونصف حبة بالوسط . ولم يكر لنا بيت
أدري به . بل إن جيمي لم يكن له عمل . كان قد خرج من الجامعة
مد عام تقريباً . على كل فقد ذهبنا إلى شقة هيو لنجش معه . كانت
هذه الشقة تقع فوق مخزن عي بوبلا . حسناً ! هناك وجدت نفسي ليلة
رفاق . بعد أنما حملاً صغيراً ممتدة الرفاف . وحاولنا ثلاثاً أن نسكر
ببعض البسند . ورجعنا إلى بيتنا . ومع الشراب ازداد هيو وقاحة .
في حين أخذ جيمي يردد أمسي ، وجلست أنا أستمع إلى حديثها وأنا
أشعر وأبدو كالمعيط . فلأول مرة في حياتي كنت قد انقطعت تماماً عن
ناس الدين عرفتهم دائماً ، عائلتي وأصدقائي والحبيب . كنت قد
أحرق قواربي^(٢٥) .

وم نيت حنة أن جيمي أن يحول إلى سوقه وقصور . حقاً إنه لا
يحب أن يعف مع نسو . ولكن كنهاته أكثر إيلا من اللطائف ، إلى
حد أن تصرخ قائلة : « لم يوقف سأفقد عقلي »^(٢٦)

وم تكن روحه بعد من صحبه سوقته الشاذة ، بل كانت أمها
أيضاً من صحاباته . لم يكن جيمي يستطيع أن يسي أن أمها هي التي
جاءت بشدة لمح رواجه من أين ، وأنها عندما مثلت في ذلك
أحبرت أسبا على توقيع إقرار بوضع ممتلكاتها كافة ودعة لدى أمها ،
محرمته بذلك من فرصة التسلق اقتصادياً واجتماعياً^(٢٧) ، وهو يهاجمها

في عتب وشراسته . « لقد حسب أمي في قطعهم دت المحمرات على
الحصصه للوم . أليس كذلك ؟ ليس هذا حدود لما قد فعله هذه
الأم المتوسطة العمر في حربها النفسية لنفسه ضد لأعداد مثالي

كنت أعلم أنها - لكي نحكي صغبرها التريفة الساذجة - لن يردد في أن
تعش وتكذب وشاكس وسنر . وعدم وجهت هديده من باحبي
(شاب ملا أصل ولا مال . بل هنر حتى إن لمظهر أنيس) . أهدب
هو . كاتبي الحزبت عندما يأتها المحاصر قبعت الرعب في كل عزيت
ذكر على بعد أميال . فيكرس نفسه لبعروية . وقد تبدو أمي الآن مترهلة
في حد ما . ولكن لا تنكروا هذه التهمة ذات المظهر المهدب
خديكم . بها صاحبة مثل ليالي موحر بوماي . وحشه كدع
ح . هذه اللزوة لعنور يجب أن تموت ! بعد ديت . « يزد
عنور . ويجب أن تموت ! يا بلقي ! استحتاج لديدن حتى سيش حسده
يوما ما إلى حررة قوية من الأملح . « « « . ستعرض بعض شديد
ياديداني الصغيرة ! إن أم أليسون في طريقها إليك ! « « « . مشمر في
المرتب المحتوم بالصدقاني تاركه رهط من الديدان اللاهته في طيب
المليات . ومن المليات إلى المظهر^(٢٨) .

وليست روحته وأنها الصغبتين الوحيدتين لسوقته وقسوته كي كان
الامر عند بداية روايتها . فقد أصبح كيف - الذي كان يصره صديقه
الوحيد - صحبة لسوقته الشاذة . بعدا يركنه كيف من وراء
الحريدة طالبا منه أن يتوقف عن مصيصة أليسون . ينور قائلاً : « فعل
ذلك مرة أخرى أيها الوعد الآتي من ويلز وسأشدد أدنيت ! »^(٢٩) وهو
يهيد يغلده فما بعد^(٣٠) . وعندما تطلب أليسون من كيف أن يجمع
سرواله لكي تضغط عليه بالذكوة يقول : « دم ! هيا ! اطلع بطونك
لكي أركل مقعدتك »^(٣١)

أما بالنسبة لجيليا ، فهو يهدد باستخدام القوة البدنية معها ، ولكن
أعمل من أن تفسه إلى هذا الحد

هيليا إذا اقربت أكثر من ذلك سأصعقت على وجهك

جيمي أرجو ألا تعطلي فتعتدي للحظة واحدة أني حنتان

هيليا ليس من المحتمل أن أفعل ذلك

جيمي لست من خويجي المدارس العامة الأرستوقراطية لكي أنشع

بالوساوس هي صرب البات . إنك لو صغمت وجهي

سأصيح بك الأرض

هيليا من المحتمل جداً أن تفعل ذلك .. يبدو عليك حق أنك من

هد الروح من الرحان

جيمي أتراميسي أني حقاً من هد الروح . أنا من الروح الذي يكره

الصف الذي ، ولكني إذ وجدت امرأة يحاول أن تعتمد على

ماعتقد أنه من الشهامة ألا أصربها فتستعمل قصتها الصغيرة

المحقة ، فاني أرد عليها في عتب^(٣٢)

وترنكر سوقه جيمي وقسوته على عدم قدرته على مدسة معارف
أليسون من التحيين الاقتصادية والاجتماعية ، ولذلك فهو يحاول أن
يشت تقوته لأليسون كرجل ، كذكر . وهذا هو السبب الذي يجعله يحص
من قدر المرأة كلها استطاع

استطاع إثارتها ، لا يمكن أن أفعل شيئا لإثارتها حتى لو سقطت مني .^(٥٦)

وكان من الممكن أن تسير حياتها الزوجية بطريقة ما لولا وصول هيلبا شارلر ، يقول كليف : « إلى لا أشعر بحوك كما يفعل جيمي ، ونكحي لست معك دائما .. ومنذ أثبتت إلى هنا أصبح كل شيء أسوأ مما كان في أي وقت مضى » .^(٥٧)

« هذه الفتاة »^(٥٨) هكذا يقدم جيمي بورر هيلبا شارلر إليها عندما يأتي كليف ليقول لأليس إن صديقة لها تنظرها على السفور . وإن اسمها هو « هيلبا » . لا يعنى جيمي « لا هاتين » ككلمتين .

وقد حضرت هيلبا شارلر - صديقة أليس - إلى المدينة لإقضية التي يعيش فيها جيمي وأليس لأن الفرقة المسرحية التي تعمل بها قد أتت إلى هذه المدينة لتقديم بعض العروض المسرحية لمدة أسبوع بمسرح المسودوم . وبما أنها لم تتمكن من إيجاد مسكن لها ، فقد نصبت بأليس قلبها لهذا العرض . فأخبرتها أليس بوجود حجرة خالية بمنزل منز ضروري حيث يسكنون

ويثور جيمي ، الذي يعتبر هيلبا واحدة من « أعدائه الطبيعيين » . لأنه خافت من أن تعرض هيلبا زوجته على معارضة . وهو يسحر من أليس قائلا : « لماذا لم تدعينا للزول هنا معا ؟ » . ويشعر في نفس الوقت أن البيت سوف يصبح ميدان قتال خلال الفترة التي ستمكثها به . فيستمر قائلا : « أقمت هذا أن تحضر معي درعها ، إنها سوف تحتاج إليه » .^(٥٩)

ويبدأ الصراع بين جيمي بأخلاقه الشجيرة وهيبت بقيمتها لأخلاقه المحددة منذ أول دقيقة تقاها قدمها المنزل . « لقد تصرفت هكذا منذ أن وصلت »^(٦٠) ويصل هذا الصراع إلى أوجه خلال أيام قليلة عندما تقنع هيلبا أليس بأن توافق على الكسبة ، إذ يعتبر جيمي موافقة أليس على ذلك خيانة له ، ويحاول أن يقنع أليس بعدم الذهاب . « أنتقادين لهذه القديسة المتحمة في ملابس مصنوعة في عجلات كريستيان ديور ؟ سأقول لك حقيقتها ببساطة ... ! إنها بقرة ولم أكن لأهم كثيرا بكونها بقرة . ولكن يبدو أنها أصبحت بقرة مقدسة » .^(٦١)

وفعل هيلبا بالسطر ماشر جيمي أنها سوف تفعله . ترسل هيلبا بريقة إلى والد أليس تطلب منه الحضور لأحد ابنته ، وتقع أليس بأن ترك ييب وزوجها ... وهنا تصل حبكة المسرحية إلى أوجها ، فوبادة هو حنصر وهي تود أن ترى جيمي وهي على فرش موت بقرار أن يرحل هو . ولكن أليس ترفض مرافقته لأنها قررت أن تترك بس . وعندما يعود جيمي ويكشف رجيل أليس بمسرح قائلا : « لقد أمصبت إحدى عشرة ساعة وأنا أقرب شخصا أحبه جدا وهو يعاني سكرات الموت . كانت جميلة ، وكنت الشخص الوحيد الموجود بجانبه ، وعندما أمتنى وراءه بعثها يوم الخميس القادم سأكون وحيدا مرة أخرى ، لأن هذه الفتاة لن تنسى حتى بإرسال باقة من الزهور ... إلى أعم ذلك » .^(٦٢)

فقد علق مرة على خطاب كتبه فتاة مراقة إلى محور إحدى الخرائد سأل فيه بغير عفا « إذا كان صديقها سيقد احترامه إذا أعطته ما يريد ، قائلا الفتاة عنه »^(٦٣) ولم يكن عريضا على جيمي أن سأل مثل هذا الرأي . فقد كان يسحر من روحته لأنه وجد لها عدوا . « لقد تعصب كثير لندك كهنوك كفت قد جذعته بطريقة غريبة . وولدوا له كان نصير بمرء لم يقرها وحل مستدسه »^(٦٤)

ويترك المستدس به بيت يسار . إنها مجرد أذاه لعمية محبة . وهذا يبدو بوصف في مجموعته الضيف على المرأة حينما لا تكون مجرد بي . « كان إسباب أو اجتماعي » ، ولم يلاحظوا قط كم سوى امرأة صاحب « طريقة التي نظمتها الأرض كمجرد اسير عليها » . اقتبسوه وهي جاسة على منصة الزينة وهي تسقط أسلحها وتثير صيحة عيب لعلاء وعرايين وأصابع الشفاء . عندما ترى امرأة « ما » مرءة مخدعه مستدرك هو أنها تخط عتار من الخراب .^(٦٥) وه استأجرت ذات مرة شقة تحت مسكن هاتين . لقد كنت أسمع كل ما تقعه هذان الشيطان صوان الليل والنهار ... كانت أتعهد الأعمال اليومية مدفوعة عملية عرو منتظمة ضد إحساساتك .. بدأت بالتوصل إليها ثم وصل لي الأمر أن كنت أقف على السلم وأصرح فيها بأفدح الشائعات التي يوحى بها إلى عقلي ... ولكن دون جدوى .. لأشياء كان يور منها .

كانت مجرد ريادة بدورة انبها تبدو في صحتها كعسيلة حصار تم في لعصور الوسطى . وه لقد انتصرنا على في الهابة . ونحبرت على لرحيل ، واعتقد أنها لا تزالان تمارسان هوايتهما . أو نعلمها قد تزوجتا لأن ور حنا مدعاه بعض المساكين إلى الحنون مصفق المكواة وأدوات نظهي على الأرض . الطريقة الأنثوية الخالدة لإثارة الصيحة .^(٦٦)

ويبدو أن جيمي بورتر يسي أنه بجانب الأقنية الصيلة التي يمكن أن يصنعها تحت هذا الوصف هناك مئات الملايين من النساء في جميع أنحاء العالم لس « جارات » ، ومناصد الزينة الخاصة بهن أقل وضوحا من مناصد الزينة الخاصة برجال كثيرين من جنس الطقات الاجتماعية التي تصم هؤلاء النسوة . كذلك يبدو أنه يسي أن الرجل هو الذي يصنع هذه الوسائل ويشجع المرأة على استعمالها . أما بالنسبة للتسرع والتهور والمزح ، فهي صفات مشتركة بين عدد كبير من أعضاء الحسنيين ، فجيبي نفسه يعرف الموسيقى بصوت عال . ويلقى بالأشياء أرضا ويحطم « روح لكى » . « محدثا نندك حروف في دراع أليس سهوره - وهو يعاندك كيف

ولا يحاول جيمي صوان المسرحية أن يسيطر على روحته فقط . بل أن يحرمها من كل شكير حر . فهو لا يستطيع أن يقبل كون روحه إنسانا به كإن مستقل . به لا يريد أن يقبل أفكاره وآراءه دون مناقشة فقط . بل يريد أن تقنع بها عاما حتى لو كانت هذه الأفكار والآراء لحظة لأقرب الناس إليها مثل أبيها وأميها وأصدقائها ومعارفها .. إلخ ، وهو يحاول أن يقنعها بأرائه بتكرارها عليها مرات ومرات ، وعندما كانت تشعر أنها لا تستطيع أن تتحمل أكثر من ذلك كانت تتوصل إليه قائلة « جيمي أرجوك . لا داعي لهذا الكلام » ، فيعلق قائلا : « لا نظنوا أني

وَجِئْنَا بِالسَّيَّارَةِ ١٤ . مَاذَا حَدَّثَ لَكُمْ حَمِيْدٌ ؟ لَقَدْ كَادَ كَتَفُ يَصْطَدِمُ
 لِي وَهُوَ يَرُوحُ خَارِجًا . وَلَكِنَّهُ اَتَمَّعَ بَعِيْدًا مَظْهَرًا اَنَّهُ لَمْ يَرِنِ . اَتَيْتُ
 الْوَحِيْدَةَ الَّذِي لَا تَحْشَى الْقَاءَ ؟ (١٧)

وتأوله هيلنا الخطاب الذي كتبه له أليسون ، بغيره بصوت عال
بعد ان سئم هيلنا بكنائته ح ، عريري لا مد ن رجل لا صر
انك ستعهمي ولكن حاول . أحوك ، إني في حاجة مسحة في هدبة .
وأنا - في هذه اللحظة - على استعداد أن أصحى بأي شيء من أجل
هذا . لست أدري ماذا سيكون مصيرنا . وأعلم أنك ستشعر بالنعاسة
والمرارة . ولكن حاول أن تكون صبوراً معي . وسأكون دائماً في حاجة
لملحة إليك وإلى حيلك - أليسون .^(١٧)

يثور جيمي إذ يكون للخطاب تأثير عيب عليه ، فيسب أليسون ويهدد هيلينا ، ولكن هذه لا تلتفت أن غيره يهدوه عن الطعن ، متبرعة رد فعل ما ، ولكنها تصاب بحجة أمر

حب ! ألا يعني هذا شيئاً حتى نأسيه بيتاً ؟
 حب ! نعم ! إن مذهبي في عترة بيت
 بذلك . ولكن قولي لي ' كنت تتوقعين من أن أجد
 وأسقط على ركني من حجر الصخر ' اسمي ساجدة
 شيء مهم إذا توقفت عن بحث حكمتك لأثوية في .
 وأغياً بشيء . أنا لا أسي إذا كانت متحججاً عدلاً
 ولا أسي إذا ولد هذا الطفل برأسه ! هل أير شميرك !
 حسناً ! هيا ! اصمعي على وحيي . حسناً ! لقد انتهى
 الاستعراض ... والآل التركيبي واخرجني من هنا أيها العذراء
 الشريرة (١٦٨)

وَعِدْتُ بِقَهْرٍ رَدِّ عَمَلٍ حَيْثُ لَقَدْ احْتَضَتْ يَدُهَا طَرَفَ
الْمُخَافَةِ ، لَقَدْ تَقَبَّلَتْ سَابِقَهُ وَتَهْلِيلَاتِهِ ، وَلَكِنَّا الْآنَ نَشْعُرُ - عِنْدَمَا
يَسْمِعُهَا عَدُوُّهَا - بِأَنَّ الْأَثَرِ فِي دَاخِلِهَا قَدْ أَهْمَتْ ، وَلِذَا كَانَ رَدُّ مَعَهَا
مُنَاحًا وَعَبْدًا هَبِي وَتَصَفَّعْ عَلَى وَجْهِهِ بِوَحْشِيَّةٍ ^(٢٩٨) وَقِيلَ أُنْ يَسْرُكْ
مُحَدِّثُ ثَقَلِهِ صَنْفٍ وَتَعْدِيهِ أَرْضًا بِخَانِهَا ^(٢٩٩)

وعندما نرفع الستار عن الفصل الثالث ، يتكرر نفس منظر الحياه العائلية الذي رأيناه في الفصل الأول بتغيير واحد فقط : إن المرأة تقي تحمي على لوحة الكي ليست أليس بل هيلنا . لقد احتلت هيلنا مكان أليس ليس كزوجة لجيمي ولكن كمشيخته . لقد نجحت في إبعاد أليس واحتلت مكانها في حجرة جيمي وإن سرير جيمي منذ تلك الليلة التي اقتنت بها أليس بأن ترحل مع أبيها . ومثبت هي هناك كمشيخته لجيمي لمدة شهر حتى فوجئت في يوم من الأيام بأليس أمامها

وعندئذ سقط ثمر شيلينا أن تصورها خطأ - « لا أنزل أؤمن باخضا »
والصواب «^(٧٠) - وتقرر الرحيل - . أما جيمي الذي كان قد عبر منذ
دقائق قليلة عن حبه شيلينا - « ستمر بالهجة والفرح والمرح وستندرد
خضراب لفيام والشرق في ملهى » يلدزو آرمز » - ثم تعود هنا حيث
أنادلك العرام بشكل يجعلك تنسى الدنيا وما عليها »^(٧١) - صباها
تماما عندما تعود ألبون . وهو يحاول أن يبدو باردا وغير مهتم ، ولكن

وكان للموت مثل هذه التأثير العظيم على جيمي ، لأنه كان يذكره
بوفاته ولده ، وهي تجربة لم يكن يستطيع أن يساها : « لقد ظلت طوال
ثني عشر شهر أراقب أبي وهو يعاني صكرات الموت ... كنت عندئذ في
العاشرة من عمري ، وكان قد عاد لتوه من الحرب في إسبانيا ، حيث
كان بعض السادة الذين يحاربون الله قد أحاولوه إلى حطام . لم يكن
لجيمي طوليا ... كان الجميع يعلمون ذلك : « حق أنا ، ولكني مع
ذلك كنت الوحيد الذي يهتم به ... كانت العائلة تشر بالارتباك
والضيق . أما أمي فلم تكن تفكر ... كانت أمي تحاول دائما أن ترتبط
برجل قد اختار الحبيب الخاسر في كل شيء .. كانت أمي تحاول دائما
أن ترتبط بالأكية على أن تكون هذه الأكية هي الأكية
الأستورافية .. كما جيمينا تنظر موته ، وكانت العائلة ترسل له شيكا
أول كل شهر . واجبة أن يدبر به أمورده يهدوه دون إثارة مشاكل
وكانت أمي تعني به دون أن يشكو . وكان هذا هو كل ما تعلقه من
أجله . ربما كانت ترفي له .. واعتقد أنها كانت فعلا قادرة على ذلك :
ولكني كنت الوحيد الذي يهتم به ! ... وكنت في كل مرة أجلس فيها
على حافة الفراش لأستمع إليه وهو يتحدث أو يقرأ أحاول معانية
دوسعي . وفي نهاية ثني عشر شهرا كنت هكذا . لم يكن هناك من
يصمى إلى هذا الرجل المغموم الفاضل إلا صبي ، صغير المدعور
كنت أقضي الساعات تلو الأخرى في حجرة نومه الصغيرة . الخضع به
وهو يتكلم ليصب البقية الباقية من حياته في أدنى صبي صغير مشوه
ولا يكاد يمي نصف ما كان يقال له ، وكان كل ما ينسجني هو الشكوى :
بالبأس والمرارة ، وبرائحة الموت المريرة . » (١٢١)

وبينما كان جيسى يحوار والده هيو ، كان الكولوبيل رد فيرن يستعد
لرحيل مع ابنته ، وصدده عناقشهم هيلينا بالاعتذار عن التمر معهم
هيلينا : آسفة ... أحشى أنى لن أستطيع مصاحبكما الليلة
أليسوا : أئن تأتى معنا
هيلينا : كنت أود ذلك ولكنى فى الواقع مرتبطة بوعود عمل غدا فى
برمجهام . لقد أرسلوا لى بعض مسرحية ... إنه موعد مهم
ولا أريد أن تمرقنى هذه الفرصة ... لذلك يبدو أنى لابد أن
مكث هنا الليلة . (٦٥)

وبرحل الجميع قبل وصول جيمي ، هيلينا فقط هي التي وجدت
الشجاعة الكافية لتبقى ، هيلينا فقط هي التي أبدت استعدادها للنقاء
لتنصرة مرجيل الأسود .

وقبل أن ترحل أليسون سألها كيف ، ألا تظننه ؟

أليسون : كلا يا كاليب

کتاب و علم

هَبْنَا اَنَا نَسْتَعِيزُ اَنْ اُخْبِرَهُ اِذَا كُنْتَ هَا عَنْدَ عَرُوذِهِ . (١٦٦)

وترحل أنيسون ويرحل والدّها ويخرج كلب قبل وصول جيمي ،
وعندما يقبضونه في طريقهم إليهم يتبرؤن منه . «كاد هذا الحرس
العجور أن يصدمني مسيأته ! حقا لو كان قد صدمني لكان هذا من
سحرة اندسر ! ولعله من السخرة أيضا أن تكون روحي بالياره »

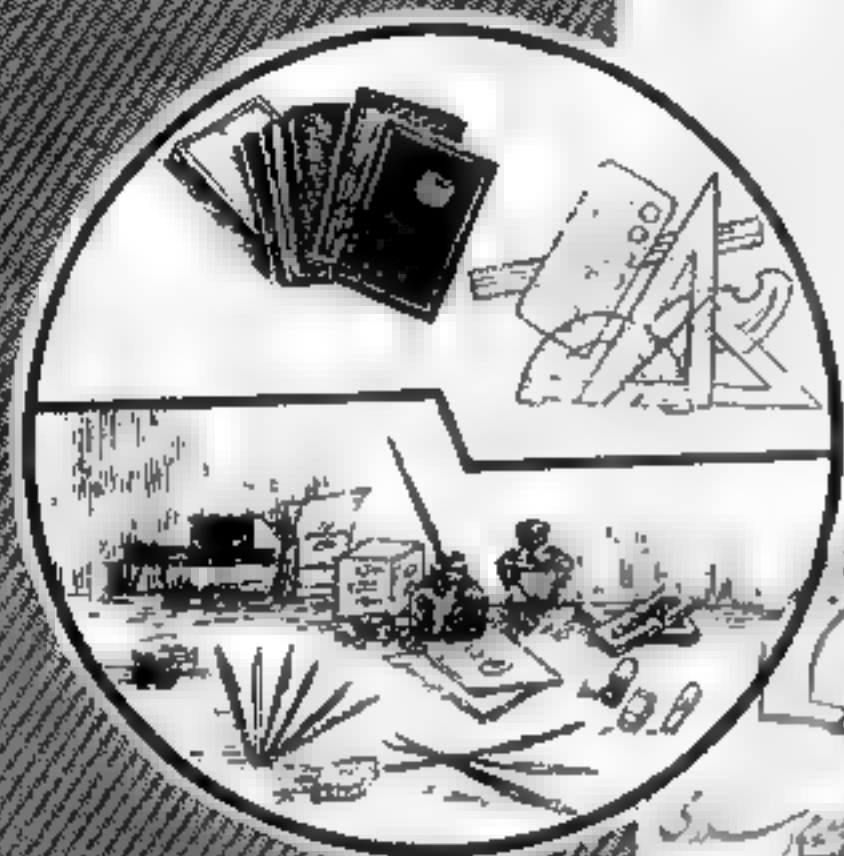
- (٣٧) نفس المصدر ص ٨٧
(٣٨) نفس المصدر ص ٤٥
(٣٩) نفس المصدر ص ٤٠
(٤٠) Azmy, I. *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 15-16.
(٤١) Osborne, J. *Look Back in Anger*, p. 43.
(٤٢) نفس المصدر ص ٤٤
(٤٣) نفس المصدر ص ٤٥
(٤٤) نفس المصدر ص ٣٣
(٤٥) نفس المصدر ص ١٨
(٤٦) نفس المصدر ص ٣١
(٤٧) نفس المصدر ص ١٠ - ١١
(٤٨) نفس المصدر ص ١٩ - ٥٤ - ٦٧ - ٧٧ - ٧٨
(٤٩) نفس المصدر ص ٤٢ - ٤٣
(٥٠) نفس المصدر ص ٢٢
(٥١) تظهر نفس الفكرة في مسرحية إيس البطلة البرية حيث يهجم جريغر والده بأنه لم يمس ابدا
به لحظة في قلبه غيرة واكتشف بعد الزواج أنها لا تملك شيئا
(٥٢) Ibsen, H.: *The Wild Duck*, ed. N. F. Andrawis (Cairo, 1974), p. 127.
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 51-53.
(٥٣) نفس المصدر ص ٢٠
(٥٤) نفس المصدر ص ٥٦ - ٥٧
(٥٥) نفس المصدر ص ١٢ - ١٣
(٥٦) نفس المصدر ص ٣٠
(٥٧) نفس المصدر ص ٢٤
(٥٨) نفس المصدر ص ٢٥
(٥٩) نفس المصدر ص ١٩
(٦٠) نفس المصدر ص ٧٧
(٦١) نفس المصدر ص ٥٦
(٦٢) نفس المصدر ص ٥٥
(٦٣) نفس المصدر ص ٧٣
(٦٤) نفس المصدر ص ٥٧ - ٥٨
(٦٥) نفس المصدر ص ١٩
(٦٦) نفس المصدر ص ٧١
(٦٧) نفس المصدر ص ٧٢
(٦٨) نفس المصدر ص ٧٣
(٦٩) نفس المصدر ص ٧٤
(٧٠) نفس المصدر ص ١٩ (يكرر: أوسبورن هنا ما كان شو قد قاله مند سوانث عديدة ، هي
مسرحية لأجور برون - يقول ستيين أثناء مناقشة مع والده - إلى أهرام القوي هي
الصواب والحياة)
(٧١) Shaw, G. B.: *Major Barbara* (Edinburgh, 1954).
(٧٢) نفس المصدر ص ٨٩
(٧٣) نفس المصدر ص ٩١ (تأثير التطور الخلاق - طمس برتراند شو - واضح حد
وأوسبورن هنا يكرر أفكار شو التي عرضها في مسرحية السلاج في الجوز غير المتوقعة
(٧٤) Shaw, G. B. *The Simpleton of the Unexpected Isles, The Sh's and the Millionaires* (London, 1949), p. 67-69.
(٧٥) نفس المصدر ص ٦٩
(٧٦) نفس المصدر ص ٦٥
(٧٧) Azmy I. *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 11.
(٧٨) نفس المصدر ص ٧
(٧٩) يرجع إلى غيللي مسرحية البطلة البرية والتزويج لايس في كتاب
Andrawis, N. F., *Strides in Drama* (Cairo, n.d.).
Wager, W (ED.): *The Playwrights Speak*, p. 86. (٧٨)

- Mander, J.: *The Writer and Commitment* (London, 1961), p. 200.
Styan, J. L.: *The Dark Comedy* (Cambridge, 1968), p. 106. (٦)
(٧) يبدو بوضوح أن جون أوسبورن يعرف جيدا مسرحية شو : وذلك عندما يحمل كتاب
يدكر صحفيا دارشيانكس
Osborne, J.: *Look Back in Anger* (London, 1968), p. 18.
(٨) نفس المصدر ص ١
(٩) نفس المصدر ص ٩
(١٠) نفس المصدر ص ٨٤
(١١) نفس المصدر ص ٨٥
(١٢) نفس المصدر ص ٨٣
(١٣) نفس المصدر ص ١٦
(١٤) نفس المصدر ص ٨٢
(١٥) نفس المصدر ص ١١
(١٦) نفس المصدر ص ١٣
(١٧) نفس المصدر ص ٩ - ١٠
(١٨) من المهم أن نلاحظ أن أحد النقاد - أ. أ. دايسون - يعتبر جيمي بورلر شلما مثاليا
بغلا حسان ويترصد نمر الآس
The Critical Quarterly I, IV, Dayson, A. E.: *Look Back in Anger*, p. 316
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, P. 17 (١٩)
(٢٠) نفس المصدر ص ١٥
(٢١) نفس المصدر ص ٦٦ - ٦٧
Taylor, John Humei (Ed.): *John Osborne - Look Back in Anger* (٢٢)
A Casbook (London, 1968), p. 14
(٢٣) رغم أن الآراء متباينة حول دمج ليلور للأدب في المأثريات المظلمة إلا أننا يجب
أن ننبه القاري إلى أنه عندما يتكلم عن أزمة أثناء السوس يلمح إلى دور إسرائيل في
المعدول - وذلك برغم أن موقفه هناك في «قصة حياي» - أنه كرس لصلبي كابلين (ص
١٥١ - ١٩٤) ، بحيث أن فرنسا وبريطانيا قد تفرقا مع إسرائيل على غزو مصر وتعرف
جولدا مائير في «حياي» أنه كانت هناك مؤامرة ولكنها لا تذكر التفاصيل بأكتفاء - على
عمر بعد من مع العلاقات التاريخية ، فالتفوت المنتهية لم تستطع التقدم بعد احتلال بور
سجيد
Dayan, Moshe: *Story of My Life* (London, 1976).
Meir, Golda: *My Life* (London, 1975).
Forman, J. D.: *Communism* (New York, 1973), p. 55 (٢٤)
(٢٥) مع ج. مسرحيات شو
Arms and the Man, Man of Destiny, You Never Can Tell - etc.
Azmy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne* (Cairo, n. d.), p. 12. (٢٦)
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 12. (٢٧)
(٢٨) نفس المصدر ص ٦٤
(٢٩) نفس المصدر ص ٢٣
(٣٠) نفس المصدر ص ٣٥
Azmy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 19. (٣١)
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 84-85. (٣٢)
(٣٣) نفس المصدر ص ٩٠
(٣٤) نفس المصدر ص ١٠
(٣٥) نفس المصدر ص ١٦ - ١٧
(٣٦) نفس المصدر ص ٢٩

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية "رومي"



الحكاشة على
كأس الإنتاج
فلاك سنوات متتالية



يسرنا أن نعلن عن توزيع
مختلف الأصناف المكتبية
وبالأسعار الرسمية
ومن أهم الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة نوكتس القابل للتدوير
* مراوح مكتبية وبجسامل القابل للتدوير
* أثاث مطابخ * مكاتب حديثة * مكاتب مستوردة
وخزائن حديدية * كشكول حبر وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كالك ورسم
* ورق كتاب مطبوعة وطباعة
* أفلام حبر جاف ورصاص
* حبر رومني الفاخر
* المستحبات الورقية المختلفة
بلوك نوت * ظروف * أجهزة
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام

يباع بمتجر شلحوب

جاد

● فرع ستاندر ستيلينري شارع عبدالمناوهر زوت
● فرع جمانس شارع البوصلة الجديدة متفج من قهر النيل
● فرع الجيزة شارع مراد
● فرع فاصيلان نامية شارع شريف ٢٦ يوليو
● الفرع القلي
● الفرع البحري
● الفرع القلي
● الفرع القلي
● الفرع القلي

القاهرة : ٣ شارع شريف
الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٢٨ - ٧٥٦٤٧٧
الاسكندرية : شارع طلعت حرب
ت : ٧٤٥٦٤٣
ت : ٨٠٣٧٢

ورغل إلى

المسرح النفس

المسرح النفس (الدrama السيكولوجية) تبارح حديث في المسرح الغربي . وهو تيار لم تكتمل صورته بعد . بل إنه - كما يقول (جون راسل تيلور) في كتابه الموجهة الجديدة (١٩٧٩) - مزال في مرحلة التشكيل . ومارالت ملاحمه نحر بمرحلة التبلور التي لابد منها قبل أن يفرض نفسه على متدوني المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسياً يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمة إلخ . وربما كانت تسمية « المسرح النفس » تسمية غير دقيقة ، لأن كل عمل مسرحي ، بل كل عمل أدبي أو فني ، يعتمد على « الحركة النفسية » في المقام الأول ، ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التي تنتمي إلى الدراما الكلاسيكية المفهوماتها المتعارف عليها . من صراع وتطور وحدث ونهاية محترمة ، وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هي نقطة الانطلاق التي لابد منها للتعريف بهذا اللون المسرحي الجديد .

محمد عناني

التي يصورها الأدب للتفريق بينها وبين « الشخصية النفسية » ، أي الشخصية التي توجد في الحياة الحقيقية من حولنا . إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خفية أو فكرية ، يجمعها جميعاً تحت اسم محدد ، يصير علماً على هذه الشخصية . فالأديب يفتخر أن البشر يشتركون في صفات عامة لا تتطلب التصوير أو التخصيص ، ويمتدح أنهم يحفظون في صفات أخرى هي التي تتطلب التخصيص وتدعوه للالتكاء عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع « هاملت » مثلاً في استغراقه الفكري أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلقين ، ولكن هذه الصفات هي التي يركز عليها شيكسبير لكي تصح علماً على « هاملت » ، ولكي تميز بينه وبين الإنسان العادي - في نظره - أي الإنسان الذي خلق ليعيش لا ليعكر (كما يقول نوباليس) . وسواء كانت الشخصية متطورة في العمل الأدبي (أي تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامي الذي تشترك في صناعته) ، أو كانت محطبة (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لا تتطور في العمل الأدبي) فإنها في الحالتين لا تغفل إلا جانباً (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التي توجد في الحياة الحقيقية . ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات « المميزة » بقية الاقترب من الواقع كانت تمثل في الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التي يشترك فيها سائر

بداً وهي انتقاد والكتاب بالتمييز الذي أحدثه علم النفس الحديث في الأدب في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعي كتاب العيسوف الإنجليزي الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (دليل إلى الفكر المعاصر) ، فهو يخصص فصلاً كاملاً في آخر الكتاب للحديث عن غزو علم النفس للأدب ، مركّزاً على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية في القرن التاسع عشر ، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين في بداية القرن العشرين ، الذين تأثروا بمفهوم (برحسون) من بيار الشعور أو تيار الوعي . وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على « الثبات » ، أي على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارئ يستطيع أن يسأ عما سوف تفعله أو عمله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية في أعطاف الرواية أو المسرحية) . فاشخصيات التي خلقها كبار كتاب المسرح قديماً ، ثم كبار كتاب الرواية في القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد - لثباتها ووضوح ملامحها - أن تقع خارج حدود العمل الأدبي ، بل لقد اتحد بعض بعدد إلى ما فسه هذه الشخصيات وتحليلها كأنها هي عداج بشرية حقيقية لها وجودها « التاريخي » ، مثلاً مثل (ا . س . براندل) ، الذي ينافس في كتابه « التراجيديا الشيكسبيرية » كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) في تراجيديات الأربع الكبيرة (هاكيت وهاملت وعطيل واسك لين) بوصفها « شخصيات مستقلة ورمزاً احتجاجاً هنا إلى الموقف لحظة عند تعريف « الشخصية النفسية » ، أي الشخصية

البشر، وذلك حين تتبع للقارئ أو المشاهد أن يترك إمكانية وجود الشخصيات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه في المواقف الدرامية التي يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات

أما في بداية القرن العشرين فإن الكاتب قد ازداد وعيه بمدى الصنعة، في هذا التصور للشخصية الإنسانية، أو مدى ما يفرضه الفنان من قيود فنية يجعل كل صورة للإنسان في الأدب صورة زائفة إلى حد ما، وذلك - كما يقول (س. ا. م. جود) في نفس الكتاب - نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات العلمية التي تبين أنه ليس كياناً مستقلاً، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام، وأن محاولات «تثبيت» الشخصية في الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه حسب وأهمها التركيز واللوحة)، ولكنها تخرج لنا شخصيات بصمت تصديقها والتعاطف معها.

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية في كتابات رواد الرواية النفسية - رواية تيار الشعور - (جيمس جويس) و(فوجينيا وولف) - كما انعكست في شعر رواد الشعر الحديث - (ت. س. إليوت) و(عزرا باوند) - بمعنى أن الشخصية في كتاباتهم لا تتمتع بأي قدر من الثبات، بل هي تتغير على الدوام، وتصورها يعتمد على ما يدور في داخل الدهن وفي داخل القلب. ومن ثم فإن أشعار إليوت مثلاً تبرز الحركة الدائرية في الفكر والإحساس، وتتمتع كل للبعث من الصور لثلاثة التي كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر، مثل «نيسون» و«دماثيو أرنولد»، ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال.

ومع هذه البدايات في فترة ما قبل الحرب الأولى، شاعت مفهومات جديدة التي ساهم العلم الحديث من بدأ (فرويد) بتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور، بحيث شغل الناس في أوروبا وأمريكا إلى حد ما في فترة ما بين الحربين بالمفاهيم الجديدة التي أخذت تراحم المفهومات القديمة للنفس والعقل المخ. وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعي والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبي، وهو الإدراك الذي شجع الاتجاه الجديد في النقد، والذي يصر على تحليل العمل الأدبي من السمات النفسية لمبدعه، أي أنه يتمثل في محاولة النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التي يبدعها في داخل العمل المستقل، والتي تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى في داخل العمل نفسه.

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بسهولة التوفيق، نتيجة لانشغال الناس بالهزات الاجتماعية المبهمة التي صاحبت شوب الحرب العالمية الثانية، والتي رزقت أركان الأفكار للتوارث من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات في القرون الخوالي. ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد في فترة ما بعد الحرب اتجاهاً فكرياً واجتماعياً بالدرجة الأولى، أخذ أحياناً صورة للمسرح التقليدي، وأحياناً صورة للمسرح الملحمي، وأحياناً أخرى صورة للمسرح الميثي، ولكنه لم يقترب أبداً من

المسرح النفسي إلا في أواخر الستينات ثم في سبعينات وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاعف أو تأثر بأي حال من الأحوال، ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصوغة في قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التي تتخذ صور الأمراض المعروفة أحياناً، وصور التهور النفسي الذي يصعب التعرف عليه إلا على أيدي علماء النفس المتخصصين أحياناً أخرى. وهذا هو الذي يشيع في مسرح (هارولد بنت) و(داليد سعري) على وجه الخصوص.

ويعتلف المسرح النفسي عن المسرح التقليدي في أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر في أنه يجعل هذا الباطن عيلاً أو - إذا استعملنا التعبير القديم - غير سوى. ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة؟ يسمى أن تؤكد في البداية أن الأدب العالمي حافل بالحداج الحية لهذه المادة، ولكن عدم إدراكنا في الماضي لمناها جعلنا نضعها في إطار أعم وأشمل وأبعد لحد كبير من الإطار النفسي المحدود، كي أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستوفسكي) و(ستندبرج) و(سرفانتيس)، بل ولابد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التي يمكن رصدها في أعمال عالمية لا تروى بها للوحة الأولى - بما في ذلك أبطال شكسبير الذين ذكرناهم. وقريباً رأينا السطة البريطانية (جانيت سورمان) تقوم بتكوين (أوفيليا) المخرج البريطاني النابذة بدافع من هذا المفهوم دفعا لا يمكن دحضه (محلة المسرحيات والممثلون البريطانية - عدد يونيو ١٩٦٦). ولكن الإطار الدرامي لهذه الشخصيات المعتلة هو الذي يختلف اختلافاً بيناً. وهذا هو ما أوجو أن يكشف عنه تحليل مسرحية البيت لـ (داليد سعري) ومسرحية العزلة أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بنت) - وقد نشرت المسرحيتان بالعربية في كتاب مستقل عنوانه: ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزي المعاصر (مكتبة الأجلو - ١٩٨٠).

وأول مظاهر البناء الدرامي الجديد في المسرح النفسي هو انقضاء وجود حدث بالمعنى التقليدي. فإذا يعني ذلك؟ الحدث بالمعنى التقليدي هو حدوث شيء أو وقوع فعل على المسرح، حل مراحل متتابعة ومنطقية، أي مراحل تسير في تطور خطي (سبة إلى الخط المخطط) صعوداً نحو ذروة معينة. وهذه الذروة في المساة تتلوه الفاجعة، وفي النهاية يتلوها المتصالح والفرح بعودة الحياة إلى عمارها، وبالتالي وانتهاء. وهذا الحدث أو الفعل يسع بصورة حتمية من تكوير الشخصية كما يكشف عنها في الوقت نفسه، بحيث تصبح ذروة الحدث هي أيضاً ذروة الكشف. أما في المسرح النفسي فإن الحدث الباطن لا يسير في إطار خطي نحو الذروة، ولكنه يدور في أنصاف دوائر، تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس، أو بين فكرة وفكرة، بحيث لا تتقدم مع الحدث زمنياً، أي لا تسير نحو نقطة زمنية محددة، بل تدور مع الشاعر والأفكار لتعود إلى نقطة البداية، ثم سيرة ثانية في دورة جديدة لتعود مرة ثانية إلى نقطة البداية ثابتاً وهكذا. وهذه الدوائر، أو أنصاف الدوائر، تتحد عادة صورة الحركة المعهضة، إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل، يمكن

معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه بالإحصاء . ولكيف يستخدم حافيد متورى في هذا النمط من الحوار بدائى موضوعات متكررة ، مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة في بداية مسرحية المبيت ، فعندما يرتفع الستار يرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وحاك ، وهما يمايان من مرض نفسى غير محدد ، أو على الأقل لايفصح عنه المؤلف . ويبدو أنها يعرفان أحدهما الآخر ، إذ يبادى كل منهما صاحبه . ومن ثم يبدأ الحوار الذى يعرف أن حاك ، كان يعمل (قبل هذا المرض) بتوزيع الأعذية لليلة في عمل للسبع باحصة . وأن هارى كان يعمل مهندس تدفئة ، ويعرف أيضا أنها من أسرة مشقة وحسب . ويستمر الحوار بينهما على مستوى خارجى ، أى أنه يبدو حوار موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة الشخصية توقف سببا و تنقل فجأة إلى سرعة إلى موضوع آخر . حتى ينهى المشهد الأول دون حدوث أى شيء بالمعنى المفهوم . ولكن هذا نفسه هو بمثابة الحدث ، لأنه يفصح عن عجز الدهن الواحى لأى منها على الخوض في المسألة الشخصية الخاصة به . وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التى تتكرر في المسرحية

(أ)

جاك - (يشير إلى الصحيفة) حلوة .

هارى - قوى

جاك - مش مقول (يقرأ في حياصة للمحظة) مغلش

هارى - (يرأسه) مغلش .

جاك - على رأيك .. لكن ..

هارى - شوف السحاب .. أشكال مختلفة .

جاك - أأنتم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يطلع هارى)

هارى - شوف السحاب ماشى لزاى

جاك - مش مقول

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها حوار الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة للبشرة إلى السحاب

(ب)

جاك - كان عندي عم بيروى الخيل .

هارى - ياسلام .

جاك - وكنت بازوره وأنا صغير

هارى - في الريف ؟

جاك - مافيش زى الريف .. عارف ؟ ألوا التليف .

هارى - السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحاب ، فالواضح أن المؤلف يترج بين الحياة النمطية لكل منها بصورة مفصلة -

(ج)

جاك - للموسيقين أطولهم غربة جدا

هارى - طبعاً .

جاك - مش ملاحظ إن أحسن الموسيقيين هم اللى شعرهم لظفل ؟

هارى - كله ؟

جاك - عمى المعانس ماتت طبعاً

هارى - طبعاً .

جاك - فيه شوية سحب ..

وكذلك فلا تقتصر الإشارة إلى الزوجة - التى تمثل نقطة توقف بمثابة على واحد منها دون صاحبه ؛ فالحديث في الدائرة التالية يبدأ بالزوجة ويحول هارى بعيداً عنها في سرعة وحسم :

(د)

هارى - مرأتى كانت حبلى النهارده الصبح .

جاك - صحيح ؟

هارى - لكن جالها صداع بسيط .. قالت أحسن بى .

جاك - ماخرجش .. بى الواحد أحسن بحتاط

هارى - فانا كنت في الجيش .

جاك - كنت في الجيش صحيح ؟

ومن لاتفهم طبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى يصل إلى نهاية المشهد الأول فنذكر أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهروب من الموضوعات الحساسة التى لايمكن لأى منها أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لاندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا في نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل موتيفات متكررة . ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرر هذه الموتيفات أهميتها النسبية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية : حالة الطور - الزوجة - نزلاء المصححة - الأقرباء - الريف - الزوجة - الجيش - الأقرباء - الحرب - الزوجة - الزهور - نزلاء المصححة - المدرسة - العمل بالدين - الرقص - المدرسة - الأسماء - الأقرباء - المشى - الحرب - الأقرباء - المناطق الاستوائية - الجزر البريطانية - الزوجة - النذور - الأقرباء - حادثة سيارة - الأقرباء - الوقوع في البحر - الصيد والبحر - تقاليد البحر الإنجليزية - الكفر - الفتيات - الرياضة - التواصل - نزلاء المصححة - الزواج - الأقرباء - الحياة العائلية - الأطفال - الأقرباء - آدم وحواء - الجنة - الأقرباء - تقاليد الرجولة - رمز العصا والشارب - الأقرباء - الحرب - العرق - الأقرباء - نزلاء المصححة - الأقرباء - التبشير - النزلاء - الأقرباء - اللعب الصحريه - الحرب - الأقرباء - الحرب - الأسرة - العمل - الأقرباء - مأساة الانفصال عن الزوجة .

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء - وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها - تكرار متعمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة ندهش لنصعة المباشرة التى تكسبها هذه الإشارة خصوصاً حين تكون الانقطاعات العامة عن اشتغال هارى وحاك بالزوجة والحياة المعائنية قد اكتملت وأكملت لنا تأكيداً سلبياً مدى أهمية هذه التيمة في حياة كل من هارى وحاك

(هـ)

جاءك - ما أفكشنا قابلت مرثك قبل كده ؟
 هارى - لا لا .. فى الحقيقة .. بلى لنا منفصلين فترة كده ..
 جاءك - وقت الدنيا قرب .

وبدا المشهد الثانى بالتقاط هذا الحيط ، فقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاتلين ، وهما تعانين من أمراض مماثلة ، ولكنها تختلفان عن الرجلين فى أنها مفرطتان فى الحديث المباشر الصريح ، ومن ثم فهما مختلفتان الوجه المقابل للحديث المقتضب المتورى الذى شهدناه فى المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كليهما مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة . والمؤلف يصورها تصويراً هو أقرب إلى التصوير المألوف فى الدراما لتقليدية ، فليبيها أبداً محددة واضحة ، ويرصد مأساة كل منها على مراحل ، تتخللها إشارات واضحة إلى الموصوع الذى يشغلها ، ألا وهو الجنس الآخر . وبعد أن يلتق الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعاً مزدوجاً ، فالإشارات للثغرة الرمزية من جانب هارى وجاك ، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين .

(و)

كاتلين - انت ممنون بيه فى فيه .. لازم ببطوك فوق هناك .
 مارجورى - فى الحقيقة بلى هودا طبعهم .

جاءك - طبعهم ؟
 مارجورى - أمال إيه ؟ حاطين تراييزة واحدة وكترمين لألف بى آدم هنا ؟

هارى - فيه كام بنش هنا وهناك .
 مارجورى - بنسب علامات من تحت لما تقعد عليها .
 كاتلين - (تصرخ وتغطي فمها) أووه !
 هارى - فيه سحاب قليل فى السما .
 جاءك - قليل (ينظر)
 مارجورى - نزل طرف الجية يابت انتي .
 كاتلين - أووه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجسد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاتلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جسية ، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائماً إلى تصوير صاحبها فى صورة من لا تهتم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه الثيمة . ومارجورى تبرز لنا من خلال الحوار فى صورة امرأة متواضعة مع إحسانها ومأذى إليه من تخرق فى مصيبتها ، وهى لا تشكو ولا تندمر (على العكس من كاتلين) ، ولكنها تعترف بأن الإحسان له منته . وهى ماضية بتردد عبارات تمحى ذلك : فكأنما نستسلم لليأس ونجد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضاً بأنها ماضية تنتقل من مصحة نسبية إلى أخرى لألمها لا يتركها إلا الأطباء ، ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ، ولذلك أيضاً فإن تعميقاتها تكشفى مرارة ودلالات ماضية يفترق إليها حديث المعلن . وحين يلتقى الأربعة فى هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الوثوق به للمعلومات .

(ز)

مارجورى - أنت اللي بطوك وأنت بصرج من الشبك هنا الأسبوع
 الى فانت ؟
 جاءك - أنا ؟

مارجورى - هو بعينه
 هارى - مش متذكر الحكاية دى
 جاءك - كان لى واحد قريى عمل شركة لتنظيف الشباييك
 مارجورى - شباييك الخمام بالذات .
 كاتلين - (تصرخ) أووه !
 جاءك - الظاهر صاحبك فى حالة نفسية مرحة جداً .
 مارجورى - سمعت إنك طلبت منهم بجرجوك .
 جاءك - مين ؟

مارجورى - صاحبك .
 هارى - لا لا .. أنا بس قنمت استفسار .. زيارة مؤقته
 مشاكل متزلة .. واحد بالك ؟ أصغه من غير راجل
 صعب المصيبة تم فى البيت ..
 مارجورى - بالعكس .. دى تم قوى . وأكثر من اللازم كان .
 وهو ده أس المشاكل !
 كاتلين - أووه !

وهكذا ، فعندما ما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة ، تبرز درامياً إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المهيوم ، إذ أن الأربعة يشتركون فى صنعها ، ويسهمون فى تكوينها . إننا أمام تبرز نفس يتخذ صورتين متكاملتين ، أولاً صورة الدهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى يهرب خلف السبب من مواجهتها ، فتقطع به السبل ، ويلقد صلاحه الحيوية بما حوله ، وهو ما يترجمه دافيد صغرى - درامياً - إلى حرار تخرق ، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا بالمصاحبة غير مباشرة ، وذلك عن طريق التيمات المتكررة فى المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الدهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأيقن أنه لا مهرب له من المعلة التى بان تحت نبرها ، مها انتطف إلى المصححات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحاديث معزولة غير مترابطة - وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد التالى . وعندما تلتق الصورتان فى الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منهما - هنا - السيطرة على الجو العام . وقد تتاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يعتمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة .

مثلاً تقول كاتلين : «صاحبك جابوه هنا عشان كان بيعزى وراء البنات الصغيرين» . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموصوع يتغير سريعاً ، كما أن كاتلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وأنها حاولت الانتحار ، أما مارجورى فتحن نطم أنها أصيبت بآسيب عسلى فقلت عملها فى أحد المحال التجارية ، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل فى الشفاء ، وأنها مرت بشجرة «الفرقة المبطنة» فى

مدخل إلى المسرح النفسي

المسحة . وهي تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه جالك بمشككتك ، وهي أنه طارد الفتيات في الطريق العام ، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك للمسحة على الإطلاق .

والهياة في هذه المسرحية عربية مثل كل شيء ، فيها فصح لا يصل إلى دروة بالمعنى المفهوم ، لأنه ليس ثمة حدث يدمي القيدى ، ولكن ظل تلور في هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى بعوس الشخصيات من خلال ستار من الصباب ، ما يمتأ بكشف عن لحات ، وما يمتأ بعث بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية : التي يصورها المؤلف بأنها صورة «عارية» ، أى أن المؤلف لا يهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بدملا مع العارية للنفس البشرية . وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية لى يمالجها هنا :

« ليست هذه الأمراض خاصة بمرض المسحة ، فهي أمراض تعاني منها جميعاً وإن كنا لا نترك أننا عرضي ، وأن يداخل كل منا بلور هذه الأمراض ، ولكننا قد تعلمنا أن نحيا بها ، أى أن نضلها ولا نلصق إليها ، بل إن من بلغت إليها قد تشد حاله ويضطر في النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب ورعا دعول المسحة أيضاً . »

ولفنا فإن المسألة هنا لا بد أن تتخذ طابعاً فريداً ، فهي مسألة مقدمة في قالب عفيف ، تسوده السخريه من الأوضاع الاجتماعية في بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة عن الحوار مطلقاً . ولا شك أن كتاب المسرح النفسي قد استفادوا من تجارب مسرح العبث في إخراجهم هذه الصيغة المسرحية الحديثة .

...

أما (هارولد بيتل) فإنه يضع منهجاً مختلفاً في مسرحيته العرة (الأرض الحرام) ، لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث ، تمتد جذورها إلى (فرويد) . وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية الفرد - عند (يونج) ، ومفهوم علاقة اللحن الواعي بالعالم الخارجى والأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخدام أو الحر بالعبد ، التي صورها الفيلسوف (هيجل) . ومع تطور الرؤية الدرامية هارولد بيتل من مسرحياته الأولى (التي كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التي تضاهل فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازدياداً واضحاً باستخدام المادة النفسية في إخراج نوع من الصراع الداخلي ، بحيث يتجسد خارجياً في شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانباً من جوانب النفس الواحدة ، وتمثل في تصارعها تلك الحركة الداخلية التي يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكيتها إلا عن طريق الدرس العظمى والتحليل . وفي مسرحية العرة يقدم لنا الكاتب مظهرين هما (هيرست) و(سيوتر) بحث يكونان معاً معاً واحدة ، أى أنهما يمثلان زعيتين أو حبيبتين نفسيين ، أوفياً يرفض التعبير مع مقدم المكهورة ، فيظل حبيس الشيايب العارب ، تمناً . يعاني من سطوة الزمن الذي لا يرحم ، والثاني يقلل التعبير وتصالح مع الزمن يعلو فقيراً عظماً برغم سعادته البادية . ولا متحالة



التوقيت بين هذين الجانبين يظل البطل في المسرحية ممرقاً وضحية للصراع المحترم في داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتقابل هادئ بين حالة من حالات الوعي الواضحة وحالة من حالات اللاوعي . المؤلف يجعل (هيرست) البطل المحوري ، وهو صاحب المنزل ، وهو ثري وله أتباع ، ولكنه يعيش في حالة وعي ظاهري ، أي أنه لا يحيا أي لحظة من لحظات اللاوعي ويكره الابتكار كله . وهو يحس نفسه في داخل هذا الإطار الظاهري ، شاعلاً منه بما يدور حوله ، في حين تتحرك في أعماقه مشاعر وأفكار لا تنسحب إلى الحاضر مطلقاً ، بل هي من الماضي ، تحيا بالماضي وللماضي ، أي أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا لاندواج في حياته الشعورية ، ولإبتكاره إياه .

وبدأه الحدث ما يختلف عن الدراما التقليدية في أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوعي الذي يكره ، بل هو «صادف» شخصية تمثل حياته المحصورة بتعاضدها وفراغها ، تلك هي شخصية (سيور) الذي يلقاه على ربوة هامستيد في أثناء تجواله وحيداً . ومن خلال هذه الشخصية المصطفة به نفسياً وجسدياً ، إلح يبدأ المؤلف في إمالة اللثام عن الجانب الوعي في حياة (هيرست) ، أي أن كل تكشف لأبعاد شخصية سيور هو كشف لأبعاد الحياة الواعية المسطحة لهيرست . (وبعد ذلك - كما سري في الفصل الثاني - تؤدي هذه المواجهة إلى خروج اللاوعي من تحت أقدام هيرست) .

ويصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً درامياً بأن يجعل سيور يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذي يراه ، في حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداها ما يقوله . وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية ، وهو جانب وعيها بعزلتها ، وعدم اهتمام الناس بها ، وبإحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هي مصدر قوتها البشري .

سري - «الأمان الوحيد الذي لأجوجه ، وعزائي وسلوتي الحقيقية ، هو تلقى في أنني لا أعطي من الناس - مهما اختلفت أوضاعهم ومشاربهم - إلا بلامبالاة .. بحسبي عام وثابت من اللامبالاة وهذا يطمئني ، ويؤكد لي صوري عن ذاتي ، أي أنني ثابت وفرد وجود مادي ، ... إنما إذا أبدى أحدهم اهتماماً لي أو - لا قدر الله - إذا بدا أن أحداً يمكن أن يرضى عني رهناً حقيقياً ، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لي

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لا يعيد ، أي أنه الموقف الذي يشجده في حياته الواقعية دون أن يلحس به ، إذ أنه في أعماق أعماقه يشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما معهم ! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله يكره ويسرف في شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان يتجول فوق ربوة هامستيد حين «صادف» سيور ، أي حين التقى بهذا الجانب من شخصيته . لماذا كان يعمل هناك وحده ؟ الإجابة يقدمها إلينا سيور على لسانه هو نفسه

سيور - كثيراً ما أتجول أنا نفسي فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئاً . لقد مضى عهد الترفيع بالنسبة إلي ! الترفيع أو الانتظار حقيرة أو فخ يمكن أن يقع المرء فيه ! ولكني أنطلق حولي بطبيعة الحال ، وأسرق النظر من وراء الأشجار ومن خلال النصوص

ومعنى هذا «صحيح» فانه حتى يعرضه على حاضره على هيرست نجده يسرق النظر إلى سيدة من حوله وكأنه في ردد لا يرتبط بهذه الحياة . وهو ليس اسرق النظر العاشق الذين يتجولون على الربوة ، ولكنه - قطعاً - اسرق النظر إلى الناس وحسب . وسيور يوضح ذلك توصيفاً قاضياً حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة الكاملة بين النفس المعزلة وما يدور حولها

سيور - إنني لا أنطلق ولا أسرق النظر إلى المداعبات الجنسية ، فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد . هل تفهمي ؟ عندما تلصق أغصاني - إذا جاز هذا التعبير - من مداعبات جنسية ، مهما كانت درجة التواتر ، أجد أنني لا أرى إلا يافس العيون في مواجهتي . هون تصخم شهتي ، وتلغى المسافة بيني وبينها .. وإذا لم تكن تستطيع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين ، إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسري أن اللعبة لا تستحق الجهد ..

وعندما يبدأ هيرست في إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه متساقطاً - برغم أنه - إلى الوعي بما كان يكره ، وبعد أن هذه المواجهة لن تؤدي إلا إلى قلقة أوليلة ربما لم يستطع تحسبها ، فيزداد إلجانه على شرب الخمر - وذلك في منتصف الفصل الأول - فيقع مدسيا عليه أو يغيب عن الوعي حقاً وحسباً ! وحتى هذا الانسحاب الواضح يتحول درامياً إلى حركة رمزية على المسرح ، إذ يحاول هيرست الهجوم على سيور ويرميه بالكأس فلا تصيبه ، ويتحدث سيور عن دلجة العشاء ، في حديث هيرست ، ويحاول أن يطلعه على ما يلمح فيه فيكشف له أخيراً وفي صراحة عن وحدته ، وكيف أنه يعيش في الماضي (هو مستوى الحقيقة النفسية) ، في حين يكر الحاضر الذي يعيشه يومياً دون أن يتوافق معه . ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعي واللاوعي ، الذي يقابل فكرة التكامل عند (يويج) . ونحن نعرف أن (يويج) يعي بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك . بحيث يقبل الدهس الواعي متناقضات اللاوعي ، وخاصة في مرحلة التعبير - أي الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة ، أو من أي مرحلة من مراحل العمر ، تتم بنشاط وإنتاج وحرية وإنطلاق ، إلى مرحلة أخرى يقل فيها نشاطه ، وتتحدد فيها حريته وتقدرته على الإنتاج الخلاق ، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار في عطف الحياة الذي كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات ، والذي كان يمثل لديه لغة تحقيق الذات . ويكره هذا التحول في شخصية هيرست هو الذي يجبه من تحقيق لتكامل . وتشرح فريدا فوردام - تلميذة يويج - ما يقوله أستاذها قائلة

إن مشكلة الجزء الثاني من العمر هي أن نجد معنى جديداً للحياة . وربما كان من الغريب أن نعتز على هذا المعنى وهذا

وبعضه أحمر. كل ذلك في الألبوم. سأبحث عنه حتى
تترك جاذبية القصبات .. وشاقتين .. واللبنونة التي يجلسن بها
ويجلس الشاي كل ذلك في الألبوم
(ينظر إلى سيور)

من هذا الرجل ؟ هل أعرفه ؟

فوسر - يقول إنه صديق لك

هيرست - أصدقائي الحقيقيون يظهرون لي من الألبوم. كان لي
عالمى ولي عالمي الآن لا تصوروا أنني بعد أن مضى هذا
العالم ، بعد أن أنتهى ، سوف أسخر منه أو أشت فيه أو
أفصل ما إذا كان قد وجد حقاً وصداً .. لا .. نحن
نحدث الآن عن شيائى .. شيائى الذى لا يمكن أن
يرحل .. لا .. لقد وجد .. كان صلياً ، وكان الناس فيه
أيضاً ذوى صلابة ، ولكن .. ظهرت صورته في الصورة ..
عندما وقعت سقط ظلي عليها .. أعطى الزجاجاة
(يربحر يعطيه الزجاجاة)

إني أجلس هنا إلى الأبد.

عم كنت أبحث ؟ الظلال . الأصواء من خلال أوراق
الأشجار . القفز والترالب بين الأشجار العشاق الصغار .
شلال صغير . كان حلمي البحيرة . من كان يفرق لي
حلمي ؟

كانت تعنى البصر . أذكرها . لقد نسيها . أقسم بكل
مقدس . توقفت الأصواء ، واشتد لدغ البرد . هناك فجوة
في داخل لا أستطيع أن أملاها . هناك نهر يفيض من
جبالى ، لا أستطيع أن أوقفه . إسمهم يطعمونى . من الذى
يفعل ذلك ؟ إني أبحث . إنها وسادة . وسادة معطرة
تضغط على وجهى . إن أحدهم يجادل قس .

إني أجلس في هذه الغرفة وأراكم جميعاً . هل أنا نائم ؟
لا يوجد ماء . لا أحد يفرق . نعم نعم . ها ها صفروا .
تكلّموا . إنكم تسخرون مني يا أولاد اللثام . ظلال تعنى
البصر . ثم شلال

سيور - كنت أنا الذى يفرق في الحلم .

هيرست - أتركى !

سيور - أنا صديقك الحقيقي ، ولهذا كان حلمك مؤلماً . لقد رأيتني
أغرق في حلمك ، ولكن لا تفعل . لم أغرق .

وعند هذه الدروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول ، بعد أن جعل
المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضي والحاضر - الماضي الكامن الخفى ،
الذمين في اللاوعي وقد خرج الآن إلى المسرح ، وأحاصر الظاهر ندى
يعانى من العزلة واللامبالاة ، والذى لا يكتسب معناه إلا من وجود مثله
سيور على المسرح أيضاً . ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تعبيراً شاملاً
لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة ، إذ يصبح الوعي واللاوعي نوعين من
الحالات الشعورية ، أو نوعين من الوعي - يمكن تسمية الأول بالوعي
القائم ، والثانى بالوعي الدخيل ، أو الوعي الغاصب وهذه الفكرة تعد



الهدف من ذلك الجانب من الشخصية الذى تجاهله دائماً ..
ذلك الجانب الأدنى والمتخلف (إن صح هذا التعبير) . ومع
ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية ، بل
يفضلون أن يتمسكوا بقيم الشباب ، بل إسمهم يجلسونها بصورة
مبالغ فيها .. ومن ثم فلا يمكنهم إفراده معى الفرد .

وفي الجزء الباقى من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة في
شخصيتين أخريين - هما بريجز وفوسر - تقابلان شخصيتي هيرست
وسبورر وتحققون التكامل فيما بينهما ، لأنها تمثلان مرحلتى الشباب
العامة . إنها كذلك شخص واحد ، قلنا يعرف هيرست أى شئ ..
وأحياناً يقول أحدهما إنه يعمل في هذا المنزل ، وأحياناً يقول أنه لا
يعمل . وأحياناً يقول إنه لا يعمل على الإطلاق . وكل ما يعرفه هيرست
هو أنها يمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس كل فرد .
وبعد تأكيد هذه النقطة يعود هيرست بعد فترة يوم قصيرة لينتقل هو
الحديث

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست ، فراء وقد لحظ من
كابوس سيور ضد إلى أمماته الحقيقية ، أعماق الرجل الذى يجيا في
لدغى ولا يود أن يتركه . ولناصى هنا يتحد صورة الأحلام والرموز .

هيرست - كنت أحلم بشلال .. لا .. لا .. كنت أحلم ببحيرة .. أمر
بدعو فلا كتاب .. ما هو ؟ الحلم ! نعم ! الشلالات ..
لا .. لا .. البحيرة .. الماء . الفرق . شخص آخر . ما
أحلم أن يكون لك رفيق . هل تحيل كيف يمكن أن
تصحو هنا فلا تجد أحداً ولا ترى إلا الأثاث يحلق فيك !
شئ مروع

(ينظر إلى سيور)

من هذا ؟ صديق لكما ؟ ألا تعرفونى به ؟

فوسر - إنه صديق لك

هيرست - لقد كنت أعرف في الماضي أناساً مختارين . وعندى ، اليوم ،
صور في مكان ما . سأبحث عنه حتى تترك الحقائق . جميل
جداً . كنت أجلس على الكلا وحولى سلال الطعام . كان
لي شارب ، وكان لكثير من أصدقائي شوارب . وجوه
ممتارة . شوارب ممتارة . وما الروح التي كانت تعنى النظر ؟
رقعة الشاعر بين الإخوان . كانت الشمس ساطعة وقد
أطلقت الفتيات شعرهن الخميل . بعضه داكن اللون

تطوراً للفكرة الأصلية ، برغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف ، وهو (هيجل) . ويذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصور الصراع بين الدهن الواعي والعالم الخلوحي تصويراً جديداً في كتابة « ظاهريات العقل » ، بمعنى أنه للمؤثرات الخارجية - سواء سبباً للتغيير أو البشري أو الفكري ، قدرة على عزو الدهن الواعي والاستيلاء عليه في مرحلة النمو . وأن الدهن عندما يتعرض لهذه القوة الخارجية ، يكتسب طاقة على هزيمتها ، « حتى يحتفظ باستقلاله وصحته » . وذلك بأن يتوسع ويمثلها ، أي يمتصها امتصاصاً كاملاً . ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون في الحقيقة قد أتاح لها أن تحتله ، أي أن تعيش في دماغه ، وأن تكون لها حياتها الخاصة التي يمكن أن تتعارض البطرة عليه مع حياته الواعية نفسها . وهذا فإن سيوز يصبح في الفصل الثاني ممراً بحاصر الذي يمثل هذه المؤثرات ، التي حاول أن تشد هيرست من عاذ « صي القائم في اللاوعي إلى عالم الحاضر الواعي السوي »

ومثلما يتناوب الوعيان السيادة في ذهن الإنسان - كما يقول (ايقان سول) - أحد شراح هيجل - نرى أن الفصل الثاني يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل في الحياة الشعورية المشتركة . وذلك عن طريق إحياء الماضي إحياءاً « نصاً ومنهجياً » ، إذ يتحول الصراع هنا بين « الكاس » في ذكريات الإنسان التي تشكل تيار وعيه الحاضر ، وبين « اللامعي » الذي يقدمه الحاضر ، أي أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لقربه النفسي سيوز أنه يسيطر تماماً على الزمن القديم في أعماقه . يثبت أنه سيد الموقف

هيرست - ربما أريتك اليوم المصور ربما رأيت فيه وجهاً يذكرك بوجهك أنت .. بالرجل الذي كنته يوماً ما . ربما رأيت ما يذكرك بأخريين كنت تعرفهم يوماً ما . كنت تعلمهم قد ماتوا منذ زمن بعيد ، ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون إليك . إهم يكون عاطفة حب مشوبة . أنكى لها احتراماً ؟ من المؤكد أنها لي تحمل سيلهم ، ولكن .. من يسرى ربما أعطينهم راحة .. من يدري .. ربما عادت إليهم أسيرة في أغلاهم .. في المقدور التي تشتمل على رفاهم . هل تعتقد أنه من الفسوة أن يعيدهم إلى الحياة ؟ إهم في أعماق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسة أو نظرة منك .. وحين تسمع تفيض قلوبهم بفرح طاع

سيوز - نستطيع أن نخرج الأموات من رقادهم .. أجل

فوسر - هذه وجوه لا أسماء لها يا صديق .

بريجز - وسيظلون إلى الأبد دون أسماء

هيرست - نمة مناطق في فزادي لا يستطيع كائن حي لا يستطيع كائن حي .. لا يستطيع ولا يمكنه قط أن يتفقد إليها .

لقد حدث التعبير إدد بانتصار هيرست ، ولكنه تغير بعد الموقف في المسرحية إلى بدايته ، فالوعي القائم يتصر على الوعي الدخيل ، ويعود إلى الموقف الأصلي قبل خروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست موقف لأن باستحالة التعبير ، وهذه الواقعة ليس لديها ما تعيش عليه سوى

هم الشباب وحين يوضح هذه التخططات الحية في حاضره يرداد يقب بأنه سجين الماضي . وأن العزلة قلبه الذي لا سجة له من المؤلف في الحقيقة يجعله يوضح عزله - قدره ومضوره الخديد - بشجاعة ترفعه إلى مصاف البطولات القديمة . إنه يحزن أولاً أن يسكر الخيم الذي « دوى فيه ينسدا يعرف » ثم هو يسكر إمكانية الخروج من الدرق الذي « صعد منه منة » لأنه لا يستمع بغير موضوع حدث

سيوز -

فوسر - يظل هنا في

بريجز - لا الموضوع

فوسر - لا ..

(صمت)

هيرست - ولكني أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل . أسمعها كما كانت في الماضي .. عندما كنت شاباً . برغم أنني لم أسمعها في ذلك الوقت . وبرغم أنها كانت غللاً الهواء من حولنا آنذاك

(وقفة)

هم .. صحيح .. إنني أسير نحو بحيرة .. يتبعني شخص ما من خلال الأشجار . هبت عن نظره بسهولة .. أرى جثة في الماء .. تطفو على السطح .. أنفعل . أنظر وأأمل فأرى أني كنت غافلاً .. لا شيء في الماء . ألق في نفسي رأيت جداً يفرق . ولكني كنت غافلاً . فلا شيء هناك

(صمت)

سيوز - لا . إنك في عزلة تامة .. لا تتحرك أبداً . ولا تتغير أبداً . ولا تقدم في السن أبداً . بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الخليلد ..

(صمت)

هيرست - فلاشرب غيب هذا (يشرب) (إغلام بطيء)

وهذه النهاية المخومة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع الإنسوي ، فهو حين الآن أنه لا أمل له على الإطلاق في التخلص من عزله ، وأنه برغم جموده قادر على تحطى الزمن إلى الماضي لديه وعي حي . وهو يجد في حياة هذا الوعي بدبلا من كل ما يقدمه الحاضر - مثلاً في سيوز - من مغريات الحركة والنشاط . ولكنه في الوقت نفسه يثبت موتاً بطيئاً ، لأن استمرار الحياة في هذه العزلة أشد إيلا ما . فهو عذاب الوعي الدائم

إنه النوع الوحيد من الموت الذي يقبله عن مسرح اليوم . لأنه كانت هاتان المسرحيتان تمثلان النموذج المصارع للمسرح النفسي . ولذلك كان لابد من التعرض لها بعض التفصيل . ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يحسون في هذا اللون من الكتابة محالاً جديداً للفرص في العصر البشرية . ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الموضوع والتعقيد أما فيما إذا كان هذا اللون من المسرح قادراً على إيجاد مكانه وسط التيارات الكلاسيكية الثابتة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح التلاييات

التجارة المعاصرة

المسرح الأمريكي



سوف نتناول في هذه الدراسة أهم الظواهر التي تشكل طبيعة المسرح الأمريكي في السنوات الأخيرة . وعندما نتحدث عن « المسرح » لا أقصد به النص الدرامي من حيث هو نص أدبي . بل أقصد « الظواهر المسرحية » نفسها . فالظواهر المسرحية في أمريكا اليوم لم تعد تعد المسرح نوعاً من أنواع الفنون الأدبية أو « الكلامية » كما هو الحال في المسرح التقليدي . بل أصبح المسرح هناك مؤسسة ثقافية ولعبة مركبة ومعقدة . تحتل فيها فنون العرض والتجريب والتدريب الممثل الأول من الاهتمام . ويتراوح فيها النص الثانوي إلى الخلفية وإن كان هذا لا يعني أن المسرح الأمريكي ما زال يفرح كثيراً من الكتاب المسرحيين الخدد أصحاب التجارب الجديدة ، والتقليديين من ورثة كتاب أمريكا العظام ، من أمثال « بوجي أويل » و « آرثر ميلر » و « تسي وإيما » و « إدوارد ألبي » وغيرهم . غير أن المسرح الأمريكي أصبح مؤسسة ضخمة . تختلف في تركيبها وتعامل المعقدة التي تحكمها عن المسرح في أي مكان آخر من العالم .

سبيرسرحان

المسرح الأمريكي . وهي عروض تتكيف مبيعاً صاعدة من أدب . ونعتمد على كبار النجوم . ويرتفع معها في تذكرة دخول حتى يصل أحياناً إلى مائة دولار في الوقت الحالي . وأكثر تجمع لهذا النوع من المسرح هو ما يجده في شارع بروودواي الشهير بمدينة نيويورك . وبسبب تحكم قريبي المال في هذا المسرح . وارتفاع تكلفته . ومن ثم أسعار مشاهدته . أصبح مسرح الطليعات البيروقراطية والقادة . وهو يتجارب مع دور هذه الطليقات وما تتطلبه من المسرح . وهو أن يؤدي وظيفة التسمية والتربية والإلهام في المقام الأول .

ولكن هذا لا يعني أن مسرح بروودواي هو مسرح تجاري بمعنى المتداول الاصطلاح . فهو لا يخفى كثير من الأحيان من تقدم الأعمال الكبرى من ترث الكوميديا الموسيقي الأمريكية مثل أعمال « روجر » و « هامرشتاين » وغيرهم . كما يقدم في كل موسم شرب عملاً من الأعمال الموسيقية الخاددة الجديدة . وأغرب ما لعل عن هذا مسرحية « كير » « جوزيف باب » Joseph Papp « نصف الكورس » . التي بدأ عرضها بوصفها مسرحية حربية في مسرح صعب . ثم انتقلت إلى بروودواي لتتحقق نجاحاً مدحلاً . و « باجا » مثل إلى ريعين مليون دولار وما رأت هذه المسرحية تمثل حتى الآن في بروودواي في مسارح المواسم الكبرى في أوروبا . وهي عرض شائق . يناول أزمة كل فرد من أفراد مجموعة الكورس المتقاعدين لاحتبارات القتل في مسرحية جديدة . ويكشف

والمسرح الأمريكي ، أو بالأحرى « الصادرة المسرحية » الأمريكية تنقسم إلى عدة أقسام واضحة

أولاً : المسرح التجاري المحترف ، وهو ما يرمز إليه بمسرح « بروودواي » .

ثانياً : مسرح الحداثة الذي يقدم العروض « الأدبية » مما يدخل في ترث الدراما الأمريكية ، وهو الذي يشار إليه بالمسرح خارج بروودواي .

ثالثاً : المسرح الحاد للتمرد على الأشكال والقوالب التقليدية ، لدى يقدم الأشكال التجريبية الجديدة ، ويشار إليه بالمسرح « خارج - خارج - بروودواي » .

رابعاً : المسرح الإقليمي في المدن الإقليمية والخامسة على امتداد لولايات المتحدة كلها .

خامساً : الممثل والتجارب المسرحية للمعلمية التي تعرض فنياً جديدة لادرجة المسرحية .

ومسرح بروودواي ، أو مسرح الإنتاج المحترف الكبير ، هو مسرح حكمه عام من أو ال business ، وهو عالم تحكم فيه قوانين الربح والخسارة . ولذلك فالإنتاج المسرحي فيه هو سلعة تجارية ، مثلها مثل أي سلعة أخرى . وهو يعتمد - لهذا السبب - على تقديم عروض لإب « الصحة » وخصوصاً الكوميديات الموسيقية التي اشتهر بها ترث

الخاصة به ويرفض أن يتخطف في السلك العسكري ليحارب في فيتنام ، كان يجد أمامه مصيرا واحدا ، وهو السجن ، ومن كان مهم يرب ليعيش في مجتمع آخر كالسويد مثلا ، كان يجد نفسه وقد انقطعت صلاته وطلوره بأرض المعركة الحقيقية ، بأمريكا نفسها وباحتصار وجد بعض هؤلاء الشباب أنه لا سبيل إلى تعميق هذه الثورة وهذا الاحتجاج إلا عن طريقين لا ثالث لهما : الدعوة إلى الحب ، التي ترادف عندهم الدعوة إلى السلام ، وكذلك الدعوة إلى الفن ، وخاصة للمسرح والأعنية .

ومن الطيبي ألا يجد هؤلاء الشباب المثقفون لهم مكانا على مسارح برودواي ، وهي الحلبة التقليدية للمسرح الأمريكي ، التي تتحكم فيها قيم الكسب والخسارة ، ولا تقبل أعمالا فنية قد تمثل لدى المنتج أو الممول مخاطرة عالية تؤدي إلى إغلاق المسرح أو إيقاف المسرحية . وطيبي أيضا ألا يرفض هؤلاء الشباب لأنفسهم العمل من داخل مؤسسة فنية أخرى ، هي المسرح «خارج برودواي» ، فهذا المسرح وإن كان يقدم فنا حادا ، بعض الطرح من مقياس الشباب ، إلا أنه يقدم فنا تقليديا ، وغالبا ما تكون مسرحياته إما لكبار كتاب المسرح الحديث ، من «إيسن» إلى «وليامز» ، وإما للكتاب الحداثيين الذين يحدون حدودهم ، ولا يقدمون دراما تخرج عن التقاليد المسرحية المعروفة ولذلك فإن مجموعة الكتاب الطليعيين الذين لعبوا من حركة الشباب في أمريكا في أواخر الستينات كانوا يرفضون تمثيل مسرحياتهم على مسارح برودواي أو مسارح خارج برودواي ، كما أنهم يرفضون كلية فكرة التمثيل داخل دور العرض المسرحية ، وأعلنوا - بدلا من ذلك - بظهور مسرحياتهم في أي مكان (إلا دور العرض المسرحية) ، في الكنائس المهجورة ، والمقاهي التي تتشر على أرصفة حي «جرينتش فيليج» في نيويورك ، والأحياء المشابهة له في «سان فرانسيسكو» ، والمقاهي التي توجد في بلوومات عمارات هذه الأحياء ، وفي المحراجات و «المخربات» للمهجورة

والشكل الذي اختارته حركة المسرح «خارج» - خارج برودواي - هو المسرحية القصيرة ، ربما لأنهم يحدون مسرحية ، في عالمهم الذي يصارحونه ، كالأعبي أو القصيدة - لابد أن تعطي تأثيرا قويا سريعا ، وربما كان هناك أيضا سبب آخر جعل ، وهو أن المسرحية القصيرة لا تحتاج إلى التزيينات المسرحية التي تتطلبها المسرحية الطويلة

والموضوع الأساسي - بطبيعة الحال - الذي تدور حوله معظم المسرحيات الطليعية في حركة «مسرح خارج» - خارج - برودواي ، هو حرب فيتنام ، أو بالأحرى إحساس هؤلاء الشباب بحرب فيتنام ، وهو موضوع تلمب فيه «موتيفات» الموت والشعور بمواجهة دورا كبيرا ، وك أن التراجيديا في عصورها الحديثة كانت تقوم - في إحدى جوانبها - على الانتصار من خلال الموت ، فإن التراجيديا الحديثة - التي يكتبها هؤلاء الشباب - تقوم على الشعور بالهزيمة الساحقة أمام موت لا معنى له ولا محبة . إن الطلل التراجيدي القديم كان - عندما يواجه الموت - يعفق دانه من خلال مواجهة مصيره ، أما البطل الحديث عند هؤلاء الكتاب الأمريكيين الذين ظهرت أعمالهم الطليعية في نيدر «خارج» - خارج - برودواي ، فهو يفقد دانه حتى دون أن يرتكب أي خطأ واحد

الحدث عن لزمات فردية ، تلخص في مجموعها أزمة المجتمع الأمريكي ، وانسحاق الفرد في المجتمع الرأسمالي . وهي بهذا المقياس مسرحية جديدة بكل معنى الكلمة ، وإن كانت تعتمد على عنصر الإيثار والفرجة . ومن المسرحيات الموسيقية الخاصة الكبرى ، التي قدمها مسرح برودواي أيضا ، مسرحية «تيم رابلس» الشهيرة «يسوع المسيح نجما عالميا» ، ومسرحيته الثانية «إيفيتا» . التي تناول قصة صعود «إيفيتا» بيرون - الزوجة الأولى للدكتور الأرحشي السابق «خوان بيرون» . وهي أول تجربة في الدراما الموسيقية السياسية ، وما زالت تعرض حتى الآن بنجاح ساحق منذ خمس سنوات في المسارح الكبرى بأمريكا وأوروبا

وحلاصة القول إن مسرح برودواي ليس مسرحا «تجاريا» بالمعنى المتعارف عليه في بلادنا ، فهو يقدم إلى جاب مسرحيات التسلية والترفيه ، المسرحيات الجديدة التي تحمل أفكارا وفنا ومثقة المراجعة لكن ما يميزه أساسا هو أنه - كما تقدم القول - الإنتاج الكبير ، الذي تتحكم في استمراره . أو عدم استمراره عوامل الربح والخسارة

أما اصطلاح «المسرح خارج برودواي» off Broadway فقد طلق أول مرة في أوائل العقد الثاني من هذا القرن ، حين أنشئت في الشوارع الصغيرة خارج برودواي بعض المسارح الصغيرة التي تقدم الأعمال المسرحية الخاصة ، لكتاب المسرح الذين كانوا يتأولون حينئذ أن يحتفظوا للمسرح الأمريكي طريقا مواريا أو مشابها للدراما الأوروبية ، وأن يرفضوا بفن المسرح من المراجعة إلى الأدب المعترف به . وكان أشهر هؤلاء في ذلك الوقت رائد المسرح الأمريكي الحديث «جورج أويل» الذي كتب «لبرولفس تاون لير» - وكان حينذاك من الفرق التجريبية الصغيرة - مجموعة مسرحياته القصيرة عن البحر والبحارة . وقد استمر هذا الاصطلاح حتى الآن لكن يرمز إلى نوعية للمسرح التي تعتمد على «النص» الدرامي الجاد ، الذي يقدم في المسارح الصغيرة ، ولا يعتمد في تقديمه على عوامل الربح والخسارة ، بقدر ما يحاول تكريس القيم الأدبية ، وخلق تراث متصل للدراما الأدبية عن طريق اكتشاف الكتاب الجادين ، وتقديم أعمالهم . وبعض هذه الأعمال - عندما تنجح مما يكفي لعرضها عرضا تجاريا - تنتقل إلى مسارح برودواي الكبرى ومن الأمثلة على ذلك مسرحية «إفولارد ألي» الشهيرة «من يخاف فيرجينيا وولف» ، التي انتقلت - بعد عرضها في المسارح الصغيرة خارج برودواي - إلى مسارح الشارع الكبير لتشكل واحدا من أمتع عروضه

والمسرح «خارج» - خارج - برودواي ، off-off-Broadway هو بار بدأ في الستينات الأخيرة ، عماده شباب ينتمى معظمهم إلى حركة الشباب النافر التي سادت أمريكا في أواخر الستينات . وهي في جوهرها العسكرية حركة احتجاج على الإدارة الأمريكية والنظام الأمريكي ، وربما على حضارة النصف الثاني من القرن العشرين برمتها

وقد وجد قسم من هؤلاء الشباب أنهم لا يستطيعون أن يجازوا بالنصف الإدارة الأمريكية التي فرضت على الشباب الموت في حرب لا يريدونها ولا يؤمنون بها ، وذلك لأنهم لا يملكون الأسلحة التي تمكنهم من النصر بهذه الطريقة ، فن كان منهم يجرى أوراق التجديد

«Towards a Poor Theatre» (1968)، وكتاب «دوبرت باروني»
Robert Pasolli المسمى «كتاب عن المسرح المفتوح»

A Book on the Open Theatre

وهذه التجارب العملية في معظمها تختص بالمناهج الجديدة لتدريب
الممثل، واستنباط أشكال جديدة للعرض المسرحي، دون أن يكون في
النص الدرامي بالضرورة عنصرا أساسيا من عناصر العرض، وإن كان
بعضها - مثل نظرية جروتوفسكي مثلا - يحاول أن يطور رؤية جديدة
لوظيفة المسرح ودوره في حياة المجتمع.

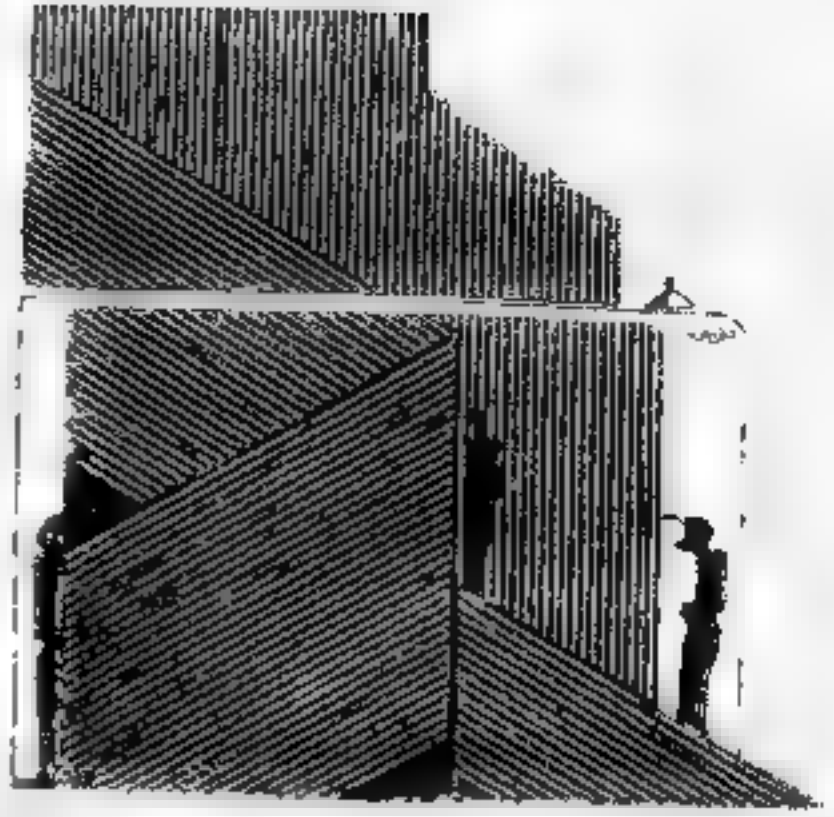
ومن أهم هذه التجارب العملية تجربة المخرج البولندي الأصل،
القيم حاليا في أمريكا، «جيرزي جروتوفسكي»؛ وهو مؤسس «المعمل
المسرحي»، أشهر للمعامل المسرحية في أمريكا وأحضرها أثرا. وبالرغم
من أن جروتوفسكي قد بدأ تجاربه المهمة في أواسط الستينيات، فإن
المعمل المسرحي، وما يمثل من مدرسة جديدة في التجارب المسرحية،
ما زال حيا وفعالا ونشطًا في أوائل الثمانينيات. وتعد مدرسة
جروتوفسكي الآن أول مدرسة مهمة في فن الممثل والمخرج، منذ مدرسة
المخرج الروسي ستانيسلافسكي. ولقد شرح جروتوفسكي نظريته في مقال
بهم أسماء «الحو مسرح فقير». يقول جروتوفسكي في هذا المقال:

«نحن نحاول في المقام الأول أن نتعاضد الباع أسلوب واحد، بل
نتق ما نلده الأفضل من بين مختلف الأساليب. نحاول في ذلك أن
نقاوم التفكير في المسرح بوصفه لعبة لمصنعات فنية. ونحن
نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر الفنون، وما يجعل
هذا النشاط يختلف عن سائر فنون العرض والأداء. وثانيا فإن عروضنا
هي عبارة عن بحث مستفيض في العلاقة بين الممثل والجمهور، وبمعنى
آخر فإننا نعد تكتيك للممثل هو جوهر الفن المسرحي»

والجمهور في «المعمل المسرحي»، أو بالأحرى في نظرية
جروتوفسكي، هو نقطة الانطلاق التي تشكل أساس هذه التجربة؛
فن خلال الجمهور، وعن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافه
مرة أخرى، نصل إلى جوهر المسرح.

والهدف الأول لتجربة المعمل المسرحي هو إعادة اكتشاف المسرح
ورسائله الأولى في التأثير، والوصول إلى نوع جديد من الطقوس يمثل
عمل الطقوس المسرحية الدينية القديمة. وتقول نظرية جروتوفسكي إنه في
المسرح القديم كان الجمهور مشاركًا جماعية في العمل المسرحي
الذي يلعب - عن طريق الطقوس - عاطفة جماعية أو رمزًا عامًا يرقى
في اللاوعي الجماعي للشعب، وكانت الطقوس - كما يقول
جروتوفسكي - هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط أفراد
الشعب بعضهم ببعض، ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية.

وفي بعض الطقوس البدائية التي كان يقوم بها الإنسان البدلي في
صير التاريخ، نجد أن العناصر الأساسية هي الإله والإيحاء والكلمات
والإشارات السحرية والحركات الجسدية التي من شأنها أن تعطي الجسم
القدرة على أن يتعدى نظوره الطبيعي والبيولوجي، ويصنع الروح من
إسارها لتعيش في عالم أبعد من علمها المحدود.



وهو عندما يموت في حرب كحرب فيتنام فإنه يمضي بلا
وبلا بطورة، كما تمضي الرمال عندما تذررها الرياح.

ومن هذا الشعور المتساوي بالحياة والموت تبع صيغة التلمذة إلى تحرير
أعمال هؤلاء الكتاب، بل تحرير حياتهم الشخصية نفسها، قبل التوجه
من أن معظمهم قد أصبح الآن من المشاهير الذين تلتفت إليهم الأوساط
من إخراج التليفزيون لمسرحياتهم، وطبع دور النشر المختلفة لها «بلا
أهم يرمضون أن يعيشوا حياة القصور التي يعيشها الفنان الأمريكي،
الذي - إذا صادف الشهرة - يصبح دخله من أعلى الدخل في العالم.
ومن أهم هؤلاء الكتاب الآن «ميري مديك» Merry Medak،

و «سام شيرد» Sam Shephard

وبأنهاء الحالة الذهبية التي خلفتها حرب فيتنام لدى الشباب،
انتهت هذه الموجة المسرحية، وأصبح اصطلاح المسرح «خارج -
خارج» بروفراري، يشير إلى الحركة المسرحية الجديدة التي هي بالتجارب
الطبيعية الجديدة في كل مجال من مجالات التجريب المسرحي.

«الورشة المسرحية»

ومن أهم حرب «الظاهرة المسرحية» في أمريكا ظاهرة التجارب
المسرحية بعملية وهي التي بدأت منذ الستينيات - وانتشرت الآن
انتشارًا واسعًا - وقد أصبحت كلمة «الورشة» المسرحية و«المعمل»
من الكلمات الشائعة - سواء بالمرح إلى المسرح المعروف أو في الخارج
الإقليمية - ومن الواضح أن المعامل المسرحية التحريية لم تعد الآن وقفا
على المجموعات الصغيرة خاصة وكانت النظريات التي أنشأها كبار
المسرحيين من أصحاب «المعمل» المسرحية مسئولة عن تفوية هذا
الأنه و«شاعته». وهي النظريات التي مجدها مثلا في كتاب «فيولا
سبولين» Viola Spolin : «الارتجال في المسرح» (1963)
Improvisation for the Theatre وكتاب المعلم المسرحي الشهير «جيرزي
جروتوفسكي» Jerzy Grotowski «الحو مسرح فقير»

والمرح يصرف في النص بحرية ، ولكنه لا يتزلق أبدا في التفسيرات الشخصية . إنه يحاول أن يتلمس سحر الكلمات في حب ، ويراقبها بعناية وهي تمثل .

ولهذا السبب يرى جروتوفسكي أن الخطوة الأولى في تحرير المسرح من إيسار الأدب هي حرية التصرف في النص ، فالمخرج يستعمل نص الكاتب المسرحي كما يستعمل الرسام الألوان والظلال . وفي هذه الحالة يصبح النص أرض التجربة التي يمارس عليها المخرج ملكاته الخلاقية .

ومن خلال عمل جروتوفسكي وتجارب المستمرة في العمل المسرحي ، ابتدع نظرية « المسرح الفقير » التي تقول إن المسرح لابد أن يتخلص من الكثير من العناصر الزائدة عن الحاجة في العرض المسرحي ، وإنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر نهائيا ، كالماكياج أو الملابس نفسها بوصفها مكانا محصلا عن مكان الجمهور . وكذلك يمكن أن يتم العرض المسرحي دون إضاءة أو مؤثرات صوتية ، الخ .. ولكن المسرح - بعد الاستغناء عن هذه الوسائل للمكبة في العرض - لا يمكن أن يوجد - كما يقول جروتوفسكي - « بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة » علاقة التواصل « الحي » بين الممثل والمخرج . وهذه حقيقة نظرية قديمة بطبيعة الحال ، ولكن عندما نضعها في موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا للألوة عن المسرح . فهي أولا تغير من فكرتنا عن المسرح بوصفه مجمعا للفنون إبداعية مختلفة ، كالأدب ، والنحت ، والرسم ، والمغارة ، والإضاءة ، والممثل (بقيادة مخرج) . فهنا « المسرح التجميعي » هو المسرح المعاصر الذي لابد أن نطلق عليه اسم « المسرح الحي » - الذي بأخطائه ، و « المسرح الحي » يعتمد على السرعة الفنية ، فهو يستمد وجوده من فنون أخرى ، فيقدم عروضها مسجدة أو خليطا من الفنون بلا عود ظري أو شخصية . ومع ذلك فهي تقدم كعمل فني يتم بالوحدة العضوية . والمسرح الحي يحاول بتجميع العناصر المستعارة من فنون أخرى في توكية واحدة أن يرب من المازي الذي نضعه فيه السبنا والتليفزيون . فالسبنا والتليفزيون يعطوننا على المسرح في استخدامهما للإمكانات الآلية (كالمونتاج وتغيير المكان والمشاهد فورا ، الخ) وحاول المسرح الحي تعريض هذا النص بالدعوة للمسرح « الشامل » . وكان إدخال الإمكانات الآلية في مجال المسرح (مثل استخدام شاشات السبنا للعرض الخلفي في أثناء التمثيل على خشبة مثلا) ، يعني إيجاد إمكانات تكيفية منظمة . تسمح بفهم أكبر من الحركة والحيرة . وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آليا يمكن تغيير للنظر والمنظور بشكل مستمر ، وهذا لغو فارغ ! !

ويستطرد جروتوفسكي في وصفه لنظرية المسرح الفقير قائلا

« ومما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانات الميكانيكية فستقل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتليفزيون ومن ثم فإنني أدعو إلى الفقر في المسرح ونحن (في العمل المسرحي) قد توقعنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة وأصبح شعارنا لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء . ومن ثم أصبح من الممكن إيجاد تنوعات لا حد لها من علاقة

وتجربة « العمل المسرحي » حتى نحاول الوصول إلى نوع جديد من الطقوس ، نجد أنه من الصعب عليها أن تجد إحياء مثل هذه الحفلات البدائية ، التي كانت تقام فيها الطقوس ، وتقدمها في ثوب مسرحي حديث ، ونحاول - بدلا من ذلك - أن نجد وسائل جديدة نجبر بها الجمهور على المشاركة العملية في العملية المسرحية ، مثلا كان أفراد القبيلة القديمة يشاركون في الطقوس الدينية . والوسيلة الوحيدة هي أن يستلهم « العمل المسرحي » في عروضه صورا وأعطاطا كاملة في اللاوعي الجماعي ، مثل تلك التي تحدث عنها « إميل دوركايم » في كتابه : « الأشكال البدائية للحياة الدينية » ، الذي يقول فيه إنه « فضلا عن الصور والأحاسيس الفردية ، هناك عظم كامل من الدلالات الجماعية . محملة باشاعات رائعة ، والدلالات الجماعية تستطيع أن تضيف إلى خبرة الفرد الحكمة التي تراكت عبر القرون في المجتمع »

وباستخدام الخبرة التي تراكت عبر القرون في المجتمع ، أو بالأحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكاملة في اللاوعي الجماعي ، يستطيع العرض المسرحي أن يخلق طريقة مباشرة إلى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز ، والأسطورة ، والصورة الفنية ، والتخمين السائدة ، وكلها أشياء تطرب بجمهورها في ثقافة المجتمع وتكوينه الحضاري . ومثل هذه الدلالات تتخذ صورة الكتابة أو النموذج لحالة إنسانية معينة . مثل نموذج الفرد الذي يصحى حياته من أجل المجتمع ، أو نموذج لاوت الذي يمثل الإنسان عندما يبيع نفسه للشيطان في مقابل أن يحصل على معرفة خاصة بالعالم الذي يعيش فيه .

وللمهمة الأساسية للعمل المسرحي - من ناحية النص - هي أن يفتح الحجة في الشيء أو الشخصية أو العواطف التي بها دلالات جماعية ، ويضعها على خشبة المسرح ، وبذلك يضمن استجابة الجمهور . وليس من الضروري أن تؤدي الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة ، أو نموذج واحد مثل لاوت ، أو بروميثيوس ، بل من الممكن أن يؤدي هذه الدلالة عدد من الشخصيات . يقول جروتوفسكي في تطبيقه على نسخة الإخراج الخاصة بإحدى مسرحيات العمل

« لا توجد قاعدة مقدمة ، حتى تلك القاعدة التي تقول إن الدلالات الجماعية يجب أن تعطي من خلال فرد واحد ، فمن نجد النص الواحد يعبر في المعادة على أكثر من دلالة جماعية تؤدي من خلال أكثر من شخصية ، وهذه الدلالات تنفرع ويختلط بعضها ببعض . ويختار الكاتب أو المخرج واحدة منها فقط ، لتكون محور المسرحية ، ولكن هناك إمكانات أخرى ، إذ يستطيع المخرج ، على سبيل المثال ، أن يعطي مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعا نفس القيمة في المسرحية الواحدة . »

ويرى جروتوفسكي أن المسرح لا يعتمد على النص في التعبير المسرحي ، إذ النص مجرد عنصر من العناصر التي تتكون المسرحية بالرغم من أنه ليس أقل هذه العناصر أهمية . وكما يقول جروتوفسكي : « لما معنى المسرحية ، فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية الخالصة .

النجار مثلاً في ورشته لكي يصنع بها في النهاية منتجاً معيناً هو... في هذه الحالة - العرض المسرحي ذاته

والنقط الثالث للمساعد من المعامل المسرحية هو ذلك الذي يهتم بعناصر العرض المسرحي أكثر من اهتمامه بشكل محدد بتدريب الممثل. وهذه المعامل ترى أن المهارات والتكنيك الذي يكتسبه الممثل لا يمكن فصله عن الهدف الرئيسي. وهو العرض المسرحي ذاته. ومعنى آخر. فهي ترى أن تدريب الممثل ليس هدفاً في حد ذاته. بل هو مجرد وسيلة من غاية أخيرة. وهي العرض. إذ لا جدوى من تعليم الممثل مجموعة من المهارات الفردية. ما لم يعرف كيف يستعملها في عمل جماعي. حيث يصبح الممثل مجرد آلة موسيقية. تعرف بالتكامل مع عناصر العرض الأخرى من ممثلين وديكور وإضاءة. الخ.

ومن الأمثلة على ذلك للمعمل الذي أقامه «بيتر شومان» مع طلبة جامعة كاليفورنيا في «دافيز» في عام ١٩٧٥ حول فكرة تقديم عرض تذكاري مهدى إلى «إيشي». آخر رعماء المهود الحمر. وخلال فترة المعمل لم يجر أي مناقشة بين الطلاب عن المهود الحمر والمحاولات الأخيرة لإبادتهم نهائياً. وبدلاً من ذلك ذكر شومان كل نشاط لمعمل في خندق الحور للمرحى عبادة المهود الحمر وحضارتهم. وذلك من خلال إعداد واختيار لموسيقى القيثارة المقدسة لديهم. وصنع بعض المقتنيات الشعبية المشهورة لدى المهود من الخشب والقماش. ومن بين الأشياء التي تم صنعها عن طريق الطلبة. والتي ترمز إلى حصار المهود الحمر. هرائس تحمل قطعاً من الفولاذ البيضاء. وشمعة السحرة. وقبعات من الرش. وأدب صناعية. وعربتان من عربات «الكارو». وعشرات من الأعلام الخشبية المسجحة بدويا

وفي الأسبوع الأول شارك كل الطلبة من أعضاء المعمل في صنع هذه الأشياء. ثم بدأت تدريبات الحركة. بالتدريب على التلويح بالأعلام على طريقة المهود الحمر. ومطردة عرلاً في البراري وفي النهاية. وقبل العرض ليلة واحدة. كان لدى المعمل سيارو كامل عن حياة المهود. يرق فيه الزعم «إيشي» مطلا قومياً هذه الحصار. ورمزها وكان هذا السيارو يتكون من موكب صاعب في البداية. يجرى شوارع المدينة. وحركات جهلوية. ثم تتابع معجى للأحداث يقوم فيه الممثلون (المهود الحمر) بحر الدبائح من الفولاذ لى تم صيدها بشكل يرمز إلى اامادة جسس المهود الحمر على أيدي السكان البيض. وقد خلق العرض من هذه العناصر التي تبدو غير متجانسة في مظهرها وحدة فكرية ودمرية واحدة كان كل ممثل فيها مجرد عنصر لا يبرر إلا بالتكامل مع العناصر الأخرى

حاولت في هذه الدراسة أن أعرض لأهم تيارات التجريب في المسرح الأمريكي وإن كان الحال قد صاق هنا عن تيار خطير ومؤثر هم تيار المسرح الإقليمي Regional Theatre الذي يستحق دراسة مفصلة وحلة إذ إن المسرح الإقليمي أصبح - يمثل الآن حجر الزاوية في إعادة الحياة والحوية إلى الحركة المسرحية في أمريكا واستنساخ أشكال جديدة من المسرح والدفع بالكثير من الكتاب والمخرجين المبدعين المحد إلى دائرة الضوء. وأرجو أن أتمكن من تقديم دراسة شاملة عن المسرح الإقليمي في أمريكا قريباً

الممثل بالجمهور. فالممثل يستطيع أن يؤدي وسط الجمهور فيصل به اتصالاً مباشراً. ويعطيه دوراً إيجابياً في الفراغ... وقد يستطيع الممثلون أن يبنوا بأجسادهم بناء معيناً وسط الجمهور. وبذلك يصبح الجمهور جزءاً من عمارة الحدث. يخضع لتزع من الضغط الناتج عن تحديد المكان... وليس المهم هنا هو إلغاء الانعصام بين خشبة المسرح والمجال. فهذا في حد ذاته ليس إلا موقفاً مبدئياً من مواقف والمعمل. أو مساحة مناسبة عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكن عرض مسرحي. وترجمة ذلك إلى صورة مادية.

وبالرغم من أن «المعمل المسرحي» الذي أنشأه وأشرف عليه جرونوليسكي يعد من أهم التجارب المسرحية التي تسير على نهج نظري محدد. سواء بالنسبة للأهداف المفروضة نظرياً وعملياً. أو بالنسبة لتكنيك تدريب الممثل والمخرج. فإن هناك كثيراً من التجارب العملية الأخرى التي تنتشر الآن في أنحاء أمريكا. ومعظم هذه «المعامل» أو «الورش» المسرحية تختص أساساً بتدريب الممثل وإكسابه مهارات معينة. وهناك ثلاثة أنماط رئيسية من هذه المعامل أو الورش. يمكن تقسيمها كالتالي

١ - معامل اكتشاف الذات لدى الممثل

٢ - معامل اكتساب خبرات محددة.

٣ - معامل تهم بعناصر العرض المسرحي.

أما ما يختص بالنقط الأول. وهو معامل اكتشاف الذات لدى الممثل. فأشهرها على الإطلاق هو معمل «بن كارل» في منطقة «كالسكيل ماونتينز» الذي أنشئ في عام ١٩٧٨. وقد أقيم هذا المعمل - كما يقول كارل: - نتيجة للشعور بضرورة اكتشاف وسيلة جديدة لأن يكتشف فريق الممثلين الأفكار المختلفة التي يمكن أن يتكون منها عرض مسرحي. ول في النهاية يصبحون قادرين على تقديم عرض ناجح من اكتشافهم لذواتهم وأفكارهم الخاصة. ومن الواضح أن مثل هذا المعمل يقوم على فكرة إلغاء النص المكتوب مسبقاً. وإشراك مجموعة الممثلين في استنباط نص من خلال الارتجال. وتداعي الأفكار. واكتشاف الميزون التمسى والثفاق لكل منهم. وتبادل هذه الأفكار مع بعضهم البعض. حتى يتوصلوا معاً في نهاية الأمر إلى العناصر الفكرية بعرض الذي يقدمونه.

أما «معامل» التدريب على مهارات محددة فهي أكثر المعامل انتشاراً. وهي تختص مباشرة بفس الممثل. وتبدأ «المنهج» في هذه معامس بالتدريب «الحسائي» للممثل على المهارات التقليدية. مثل القيام بالحركات الجهلوية. والإكرومات. والتخيل الإيماني. ثم التدريب الرياضي العنيف. وتعلم العرف على آلة موسيقية معينة. ويتدرج التدريب أحياناً إلى أن يصل إلى تدريبات اليوجا بأوضاعها المختلفة. التي تهدف إلى التزينة الروحية للممثل. وإكسابه لمعدات التحكم في الجسم والانعغال معاً

وليس أهداف من هذه التدريبات هو إتقان هذه المهارات بحسب. بل استخداماً في اكتشاف الممثل لذاته ولانفعالاته المختلفة. التي يمكن أن يوظفها فيما بعد في العرض المسرحي. والمهارات المختلفة التي يكتسبها الممثل خلال هذه التدريبات تشبه الأدوات التي يستعملها

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا تحت إشراف من الكتب الجديدة

تقدم

مأساة الوجه الثالث
مترجم
أحمد منير مصطفى
١٨٥

س. ب. سنو
الكثرة العلمية
د. حسين عوض
١٢٠

ابن رشد
تأليف كتاب العبارة
تحقيقه
د. محمود قاسم
١٢٥

روائع
جبران خليل جبران
• النجم
• رمل وزبد
• عيسى بن الإنسان
• حديقته النجم
• أرباب الأرض
• ثروت عكاشة
١٥٠

الماضي المحي
تأليف د. إيجار ليست
ترجمة
شكري إبراهيم سعيد
١٣٠

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف موريس كرافتون
ترجمة مجاهد عبد النعم مجاهد
٧٠

أحزان
الأزمة الأولى
مترجم
نصار عبد الله
١٤٥

الموسيقى في الحضارة المصرية
تأليف: بول هنري لايف
ترجمة: د. أحمد مكي محمود
١٧٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

المسرح الحى

مسرح سياسى

المسرح السياسى وجد من وجوه المسرح المعاصر ، دأب التطور والانطلاق. وللحقيقة والتاريخ لم يشهد العالم فرقة مسرحية تبنت موضوعات المسرح السياسى كما شهد فرقة المسرح الأمريكى The Living Theatre ، تلك الفرقة التى أثارت اهتماما كبيرا فى الأوساط المسرحية العالمية ، إذ وضعت « فى مدى عمرها القصير - بصيات حقيقية فى حياة المسرح الطليعى المعاصر - حل نحو جعلها تتمتع بلقب الفرقة الأم لساثر الطرق الطليعية فى أنحاء الولايات المتحدة - فقد نالت هذه الفرقة شهرتها لما استحدثته من أساليب ، وما أبدعته من أفكار فالت ما أنتجه غيرها من الفرق المسرحية المماثلة - ومن صلب هذه المدرسة عرجت بعض العناصر من الممثلين الناضجين ، الذين استطاعوا تكوين فرق تجريبية منافسة فى مستوى الفرقة الأم نفسها ، وإن اختلفت معها فى الاتجاه والأسلوب

أحمد زكى

الفرقة الأم

وقلت الصحف ووكالات الأنباء أخبار الفرقة الثائرة فى مجال التمثيل والإخراج وما يشتهى فى روح جهامها من شباب «الخيبر» - الشباب الرابع إلى الحب والسلام والنوام - وكانت وسيلتهم للوصول إلى أهدافهم الإغراق فى تناول ألوان شتى من المحدثات

على أرض الواقع

ومن المصادفات الغريبة فى حياة للمسرح الحى بوصفه فرقة طليعية نائفة فنيا وإيديولوجيا أن وقعت أحداث الطليعية عميلان وباريس وورين فى الوقت نفسه الذى طاعت فيه الفرقة عواصم تلك الدول ، خصوصا ما حدث فى باريس حيث احتلت الفرقة مسرح الأوديون ، فى وقت كان يعمل فيه شيخ للمسرحين الفرنسى «جان لوى باروز» - هذا - للمسرح وقد عبرت فرقة للمسرح الحى عن رأيها فى أحداث لطلية باتباع أسلوب القسوة والعتف ، الذى ورثته عن «أبطلوين آرتو» ، صبرى للمسرح الفرنسى الحديث .

وأسلوب آرتو - كما نراه فرقة للمسرح الحى - هو الأسلوب الوحيد الذى يتصيح من خلاله تقييد الإنسان عن حقوقه فى الحرية والحياة ، ومع ذلك فقد أثار استهجان هذا الأسلوب نوعا من الجدل بين جهامير الخاصة والعامة ، لارتكازه على الفوضى أساسا لحل للمشكلات المعروضة

وفرقة المسرح الحى - أو الفرقة الأم - برز عنها «جوليان بك» وزوجته «جوديث مالينا» ولكليهما فلسفة تتضح من خلال أعمال الفرقة خصوص فى ملاحظتها للموضوعات السياسية التى تتحدثها مادة للعرض والمسرحية . وقد انحاض الزوجان معا كفاحا طويلا فى طريق المسرح من أجل الابتكار والتجديد ، وشارك كلاهما فى حل الكثير من معضلات المسرح المعاصر بمفاهيمه المتعددة وأشكاله المتناقضة .

ولجوليان بك وجوديث مالينا أعمال مسرحية سابقة على سنوات شهرتها فى قيادة المسرح الطليعى الذى ذاع صيته فى الستينات وما بعدها

ولكن شهرتها الحقيقية بدأت مع عرضين لهما هما «السجن البحرى» و«المرسال» . أما العرض الأول فيصعب سوء معاملة الأديبين داخل المؤسسات العسكرية ، على حين جاء العرض الثانى صدمة حقيقية للمجتمع الأمريكى ، إذ يكشف عن انتشار المظاهرات وما أشبهها . وتصدر فرقة المسرح الحى فى بداية شهرتها إلى العروض من العرض فى وطن أمريكا ، نظرا لحملة حياة الضرائب الحكومية عليها . وقررت الفرقة - تقاديا لهذه الأزمة - السفر إلى خارج الولايات المتحدة للعروض بعروضها فى أنحاء أوروبا ، فى ذلك الذى الإرادى الذى استمر قرابة أربعة عوام . وقد عرضت الفرقة فى معها إنتاجها الجديد فكان كآروع مقلده مسرح معاصر فى العالم فى الثلث الأخير من القرن العشرين .

صدام مع الشرطة

وعادت الفرقة من معادها بأعضائها البالغ عددهم أربعين عضواً من الرجال والنساء والأطفال ، واقتضوا موعداً جديداً في سبتمبر سنة ١٩٦٨ على مسرح جامعة بيل . وكان هذا الافتتاح بمثابة حدث جديد في عالم المسرح ، إذ خلق جواً عاصفاً من الجدل والمخاوف ، خلق على الفرقة صفة الصدارة للمسارح الطليعية على المستوى الأمريكي والعالمي .

وبعد اتسمت عروض فرقة المسرح الحلي في عامي ٦٨ ، ١٩٦٩ بالفرقة والصلابة ، بما أحدثته من افانين الإثارة والتعريض ، و «مقدمنا عروض «هراكشي» و «الأسرار» و «أنجيون» و «الحبة الآن»

ومن الأحداث المثيرة في حياة هذه الفرقة المعاصرة ، إلقاء القبض على بعض أعضائها وفي صحبهم بعض المشاهدين المتشبعين لأفكار الفرقة ، وذلك لتلبسهم بحالة المعري الكامل في أثناء عرض المسرح . وكانت تلك الحالة هي الأولى من نوعها ، ولولا مساعي بعض رجال مسرح لدى السلطات لما أطلق سراحهم .

في الميزان

وتناولت معظم أعلام النقد المسرح الحلي بالتطبيق السخيف ، فن قائل بهم «قشبون» ، ومن قائل «إيه حارجون على الخشع» ، ووصفهم «مخرج هارولد كليميان» بالأطفال ، و «مهاجم النافذة» «مروكش» مثل «باجهن»

وعلى المستوى الجماهيري اختلف الناس بين توثيق الانجاعات الفرقة ورسالتها ومعارضها . على بعض عروضها في بروكلين مثلاً خرج نصف المشاهدين قبل ختام العرض . أما في الأوساط الثقافية فقد أثير جدل كبير وطرح سؤال كبير على لسان كل فرد هل أنت مع المسرح الحلي أم صده ؟ وفي النهاية لم يستقر الرأي على مساندة الفرقة ومخاطبها

وبالرغم من تحوف جماهير المسرح بوجه عام ، وابتهادهم عن مشاهدة عروض الفرقة ، لم تنفّر عزيمة فرقة المسرح الحلي على مواصلة رسالتها المسرحية . وعصت أبواب مسرحها بمجموعات المير والطلبة والمتشبعين ، وبعد حولة قامت بها الفرقة في أنحاء الولايات المتحدة قررت الرحيل نهائياً إلى أوروبا ، بعد أن حطفت ورامها مرشحاً من الأحاسيس العربية والفريضة في نفوس المواطنين الأمريكيين .

والذي لاشك فيه أن فرقة المسرح الحلي تعد ظاهرة متميزة في حياتنا المعاصرة ذلك أنها - في الحقيقة - لم تؤثر في جمهورها في شكله العام محسب ، بل تعدت ذلك بأناره ونهيد الأحرار والتقدميين . وتحدث الفرقة كذلك المسرح الواقعي ومدارسه التقليدية وحاور تحديثاً ذلك إلى محرم على المسرح المعاصر

وقد طرحت الفرقة اقتراحاً أن تكون «الفوضوية» أساساً لانجاء مسرحهم الطبيعي .

ورجع ثورة جوليان بلك وجرديت مالبينا إلى صيغتها بنظام التعامل بالنفوس لأنه نظام رأسمالي ، وصيغتها نظام العمل بالمسرح البرجوازي وفيوته البهيمية على النفس والعنانين

ولا ورت جوليان بلك ستة آلاف دولار عن عمته قرر أن يؤسس هو وروحه للمسرح الحلي ليكون مسرحاً ثورياً .

قدم الزوجان في البداية أعمالاً مسرحية للوركا وبول جودمان ، وجرتروود ستاين ، حتى كان عام ١٩٥٩ ، وكان عام النجاح للفرقة ، حين قدمت مسرحية «المصال» ، ثم مسرحية «السجن البحري» . وعلى مدى أعوام ثلاثة حققت الفرقة شهرة واسعة ، ولكن تلك الشهرة لم تشجع لها حين تقرر بإغلاق مسرحها في عام ١٩٦٣ فاضطرت إلى الرحيل إلى أوروبا ..

المسرح الحلي إذن نشأ نشأة فقيرة : فرقة بجوهرها الدائنون من كل جانب وأبطال يعيشون حياة قوامها التفتيش والاعتقاد على التزوير البشري من حقيقة دخل الفرقة كي تستطيع الاستمرار في تحقيق أهدافها الثورية من خلال مسرحها الجديد . وقد حاول أعضاء الفرقة الحفاظ على مؤسستهم الصغيرة بكل الوسائل . وبلغت هذه المحاولة حداً عندما قرر أعضاء الفرقة الاعتصام بالمسرح والتعلق بمخدراته حين تجمع الدائنون مطالبوهم بمغادرة المسرح .

حدث هذا عند عرض مسرحية «السجن البحري» ، وهي مسرحية نخبوية ، تصور عصف العقاب العسكري داخل سجون البحرية الأمريكية . وعلى الرغم من صدور قرار السلطات بإيقاف عرض المسرحية ، بالإضافة إلى مصابقات مالك العقار الذي يقع فيه المسرح ، فقد تشبث أعضاء الفرقة باستمرار عرض المسرحية في ليلة استطاع الجمهور فيها أن يفتح أبواب المسرح الأمامية والخلفية وأن يتسلل من الواجه والمنازل المحاورة . وهناك علت صيحات الجماهير في إشادة جماهير يردد عبارة «ارفعوا أيديكم عن المسرح الحلي» وبعد انتهاء العرض تم إلقاء القبض على معظم الفرقة نتيجة رفضهم مغادرة المسرح ، على الرغم من تحذير الشرطة إليهم من تكرار أسلوب الاعتصام بالمسرح .

وبعد طواف المسرح الحلي بأوروبا امتلكت جوكته إلى بعض دول أمريكا اللاتينية ، وتكرر احتجاج الفرقة على الأوضاع الاجتماعية في بعض اللاتينيات السياسية ، إيماناً منها بأن المسرح والسياسة إنما هما وجهان لعملة واحدة .

فوضيون ولكن صلبون

ولقد قرر أصحاب المسرح الحلي أن يكونوا فوضويين ولكن بطرق سلمية . ولهذا وضعوا أسس نظريتهم التي تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة من حيث هي شكل ، والتخلص من نظام العملة . أما وسائلهم في تحقيق ذلك فكان من طريق شحن الجماهير بأفكار السلام . وكسائر الفوضويين يرفض أصحاب المسرح الحلي السلطة وأنواعها كافة ويؤكدون الحرية الفردية بما في ذلك حق الفرد في المشاركة في الثورة ، كل مفهومه الخاص . وكسائر الفوضويين أيضاً فإنهم يكرهون النظام الحزبي ولا يميلون توجيه زملائهم إلى التمسك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم . ومعنى هذا أن المسرح الحلي لا يقدر - من ثم - على السيطرة على أعمال أعضائه .

ومعاً مع الحركات الفوضوية التي ورد ذكرها في التاريخ ، يفتد المسرح الحلي بلا نظام من حيث نشاطه السياسي ، الأمر الذي يدعم

أعضاءه في الاحساس الشديد بالثأر والفرديّة المادية للثأر
الآخيه على

وهكذا صارت الفوضى حادثة شوه عند أصحاب المسرح الخي
ومن ثم يفسر منو مسرح الخي دورهم بوصفهم مثليين سياسيين . لا
على حش المسرح محب . بل على مسرح احياه كدلتك ولذا وقف
حودت مابعد عند ثوب الفرقه هذه النقص . لتخليها عن دفع
بصيرت مسحه . موقف الخي من مضمونه دور بورشيا في
« تاجر البندقية » . ووقف من خلفها أعضاء الفرقه يستعرضون معالائهم
داخل محكمة وحدها . وانتهت المحاكمه بسجن وجوبان بك . ستر
بوما . وسجن زوجته « جوديت » ثلاثين يوما .

وخلاصه ماقصده بالفوضى نسبية للمسرح الخي يتمثل في
فوضى الحرية لدى أعضائه . كل حسب رغبته واهوائه . وبالتالي
يبدى وراء ماسا . فقد تكون الثورة عند بعضه في صورة عدم
كثارت الأمور تشريعها الدولة . وقد تكون في صورة هتاف أو
شعارات . وقد تأخذ صورة أخرى كالثقلود الجسدي بأنواعه . أو تشه
بعض الرجال سلوك الجنس الآخر . وهكذا

راديكالية ذات مستويين

ولم يكن عربياً أن يكتب المسرح الخي جمعة واسعة في المنشآت .
وكيف عاب . بين محاولات المستمرة التي ساعدت على الكتابة تلك
سبعة . وقد عد مسرحيون في بعض نظريات من منهم من لزود
« واحد » ملاذه في « مسرح القوة » الذي اكتشفه « بوم » . وقد
كان كثر مخرجي تنسيقات قد وصفوا مسرح لقوة في معظم أعمالهم .
فإن المسرح الخي كان سابقاً إلى احتصاص النظرية بل جعلها حجر الزاوية
في حرية المسرح . هذا من حيث الشكل . في حين اتخذ هذا المسرح
من الفوضى بأشكالها السلبية أساساً لمصائبها واتجاهاتها السياسية
وتتبع هذه الفوضى خصم بين جراحها اتجاهات غاية في الحداثة
وحدة . كاصولة بشرية . والبوحا . وه الزن . وهو شكل من
أشكال البردية . وتصورات البيكونولوجية التاريخية لنورمان - اوه -
براوت . والمواضعات السياسية والتنشيدية بكل أنواعها . وغيرها من
المؤثرات

وهكذا تكونت لفرقة المسرح الخي مجموعة من العروض . تمزج
فيها - لأول مرة - بين الثورة في السياسة والثورة في حرية المسرح
وبعد جمع لفرقة بين مستويين أحسن في الراديكالية

نحو أسلوب جديد

ومحاكاة من أوجهات مصوص المسرح الخي مصوصاً استعراضية
كثرت مصوصاً أدبية وهي فوق ذلك تعد كل البعد عن الأساليب
صعبة . وعليها عمدت على سبب الاستعارات لمكتنه أكثر من
عبره عن أسباب نقصه وعقده وسحكة وصعوب أحساد الممثلين
سجد وصعاب حركيته في حيز متقل تصورات « بوم » وحلب
لاصوب (كالأبن وسحر . صبح والنشج والتعويل والترييل) محل
يكبر . وقد كاس تلك لأصوب تقصيع بغير تحير من التصيب
معهد وخلاصه بخصه

وتكتفب المسرح الخي بمصده لأرقوا في لاندون في حدود المسرح
وإدققنا النظر بوجدان صفة « الخي » هذا المسرح في حدة عند . فهو
أهم ماسك ومعب عن الترامه مكسر الحاجر بماضيل بين ماضيه معروض
على حش المسرح ومحدث في الحاد

وحد الس يكون لردود العمل المحطبة من حاس جهايز الفرقه
الاعتبار الأول . وقد أمكن للفرقة أن تحول تكتك الجهايز من مجرد
مشاهدين إلى جماعات من الممثلين . ومن ثم يحول لحدث مسرحي إلى
حدث حقيقي . والعكس صحيح . ففي عرض مسرحية « سر » المشهور
للفرقة يتحول الجمهور إلى مجموعة دراسة تلق عليها المحاضرات في بعض
الأحيان . وفي بعضها الآخر يعتمد المثلون إثارة الخوف عند الجمهور
عندما ماخطفون في وجوههم بشكل يمث على الاشتزاز . على .
تلك المشاركة الجماهيرية في عروض المسرح الخي ليست إلا نوع من
العروض السلبية

ويزيد من أهمية المسرح الخي بوصفه مؤسسة مسرحية ثبته لأتجاه
العلاج النفسي السياسي على نحو جاد من عرض « اللعة الآن » - وهو
من أخطر العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة - يواجه أعضاء المسرح
الخي - وهم عربا - ضيوفهم من المشاهدين في ملابسهم التقليدية
وهؤلاء في نظر المسرح الخي يسوا إلا عملاء للدولة البرجوربة . أو
هم - كما يقول جوبان بك مدير الفرقة - ضحايا طحنت عاقباتهم
النقبة . وهم عاجزون عن تحرير أنفسهم . أفراداً أو جماعات . ومن ثم
فإنهم يفلتون من ثقة العالم بهم . ويقعون في وجه الحرية الجسدية (تلك
الحرية التي بعدها جوليان بك علامة من علامات التحرر الحقيقي)

ولكني بحقق المسرح الخي أسلوبه في موجهة الجماهير فإنه يبرع في
بث عوامل الإثارة المختلفة في هيئاتهم حين يهاجمها بعمل محمود حياد
وبعمل لاوجه فيه لتعقل أحياناً معتمد على صدمات مباحثة في
اضطرابات انصوية . تلك التي تشكل في أحلام وكوابيس سبع أساس
من بصرفات مراحية لأعضاء الفرقة . هذه التصرفات تعهد وصعاب
وأشكالا سيكولوجية وحسية وهجومية . يعمل بطريقة مباشر على
التصدى وإهاية العيبة جماهير المسرح . ومثل هذا السلوك وهذا سبع
بعد أسلوبا حديدا لم يسبق تقديمه على مسرح طول عمره المتطور . وهو
إن دل على شيء فإنه يدل على شجوة العمل المسرحي لدى بتر في
تصهار المثل والمشهد في بوعة العمل المسرحي السياسي في عصره
الخي - هذا العصر الذي لم تتوقف فيه اندامح الحرية بقي بار من
النشرة السلبية . ذلك أنه بالرغم من تقدم عالمنا حسب يا مارل مسج
لإثاته واعتزاه باخروب وساقه في احتراعات لأسلحة الدمار النووية

ثوار ولكمهم مظلومون

ولكني أعضاء المسرح الخي بار بعدوا أنفسهم مجرد ثوار
وحسب . بل يصرون على أنهم أمثله للثورة في الفن والسياسة وأحسن
وأكثر من هذا فهم يعدون أنفسهم أعضاء فرقة مسرحية ثورية مضمه في
أمريكا . ولقد أعيت الفرقة من قبل أن سوف يعيش بعد عن نظام
الرأسمالية بكل متناقضاته . بل يحتقرب بقود ولتديد الموروثه ولتتوق
اشجائتي . وعلى مستوى التوجيه والإشاد دعت لفرقة جمهورها في

تبقى قيم أخلاقية (وهذا واضح في مسرحيتي «أنتيجون» و«أسرار»)، ولإيمان بشخصية الإنسان (كما في مسرحية «فرانكشتاين»)، والالتزام بالثورة فهو صوبه (كما في مسرحية «الحمة الآس»)، والخلاصة أن فكرة المسرح الخي تشد في نهاية الأمر مجتمعاً قوضوا تسود فيه الأخوة والحب والثورة المستمرة.

فرانكشتاين

قد يكون من المفيد أن نتوخى الدقة في الكشف عن أسلوب العمل الفني الذي اصطلمت به فرقة المسرح الخي في أعمالها السينمائية، من خلال عرض كبير كعرض «فرانكشتاين». وبعد إعداد الفرقة لرواية «ماريا شيللي» من أجمع العروض ذات الأسلوب الشامل للمسرح الخي، فإن هذا الإعداد يعكس حالة عدم الافتتاح بالحضارة الحديثة، ويحاول - عن طريق العرض - تصوير بشاعة الماضي وآمال المستقبل العاصمة.

وهو نكشتين ليس إلا شخصية «فاوستية» مركبة، فهو عالم ومبدع ومعلم وثائر، بمعنى أنه شخصية تبحث عن نهاية المعاناة الإنسانية؛ نهاية تودن شخصية الإنسان التي أمدتها الحضارة.

ورواية «ماريا شيللي» لم تكن - في الواقع - غير نقطة الانطلاق لمحدث، أما القصة فليس للكلمات عمل فيها، وأما الإخراج فتعريدي الأسلوب ولا منطق، على نحو ما يحدث عادة في الأفلام.

والصور في العرض أكثر أهمية من التسلسل الروائي، وهي تؤدي بطريقة الانتقاء الضيق على نحو هو أشبه ما يكون برقص الباليه. أما المصنوع والسكون والمؤثرات المبرمة والكوايس السينمائية فتداحل مع خيال العمل. وأما الإضاءة المتوهجة، وإن كانت تبدو أحياناً كإسراب، وعلى سبيل المثال ملاحظ في المشهد الأول لفرانكشتاين أن المشين على حشبه المسرح قد أعدوا أوصاف اليوحا وتمايلات، وارتدوا ملابس من الخيز، مع قصة تراجيح الواسا بين البرتقالي والأحمر والأصفر، وأغند كل منهم ماسيه، وأغند الوصع الجماعي في النهاية شكلاً متناسفاً. وقد نتج عن ذلك ظهور كل ممثل في مظهر عامص، وأنسام وجوههم بعمدة بطابع جهال. لقد كانوا يجلسون كما يجلس «بوذا»، دليلاً على قوة التركيز، وإسهم في هذه اللحظة لشديد الإحساس بدوانهم.

ولا تمر لحظة حتى يدرك المشاهد حلقة المظهر الكبير، التي تمثل في كباش مبيه من الحديد، يبلغ ارتفاعها عشرين قدماً، وتتكون من ثلاثة ضوابط. قسمت إلى خمسة عشر وحدة مكعبة، وقد احتوت على عدد من المراسير والخيال والسلام والشايك. وعلى أحد جوانب المسرح مجلس سدة صغيرة تدبج في هدوء أن للمثلين في حالة تأمل من أجل أن تتمكن من المشنة الخالصة في الوسط من الساحة في الهواء. ونعبرنا البدة المديعه بأنه إذا ارتفعت تلك المشنة إلى أعلى - بطريق السحر - صوف تكتمل مسرحية. وبعد العد التنازلي المطلوب بحق الفتاة في الارتفاع، ولكن شتاقاً بـ لحظة ممتعة يتحفو تمثيل فرقة المسرح الخي وسنعمل من مشهد جهال التأمل الذي نصصته مقدمة العرض إلى

عملية قتل جماعي. صاهم أولاد المثلون يجذبون المشنة النعيسة وينفون بشبكة على رأسها، ويصعروها في صندوق من الخشب، ويدأون مسيرة جنازة بين صفوف المشاهدين، من خلال محرات «الصالة» في حين تعبر صرحات الفتاة وبحبها وهي تتأصل في داخل الصندوق، لأنها ترخص أن تموت. وصحاة تصل صرحاتها إلى بعضهم فيصرخون مثلها، في حين يعلو صوت أحدهم «لا! لا! لا!». ويتبعه آخرون يرددون نفس الصيحة «لا! لا!». وينعصر الموكب الرهيب، ثم تملأ أصوات المثلين على طريقة النواج والعريل، مطانية بالرحمة والشفقة، وبالحياة للمحونة المسكينة. وبدأ المثلون في الخرى صعوداً إلى خشبة المسرح وهبوطاً منها وفي حتام هذا المشهد يتمم الحدث عن لوحة تصم الممثلين في شكل مجموعة من الأسرى حكم عليها بالموت داخل الكبائن، في حين عدت صيحات الصحايا تطلب الخلاص بالصراخ نارة وبالصلاة أخرى، ولكن دون جدوى، فقد شق بعضهم، ورمى بعضهم برصاص، وحكم على بعضهم بالاختناق بالغار، أو بالنصب، أو بالطمس، أو بالصق عن طريق التيار الكهربائي. ونعصى خطوات برقد عيب الخش على حنية للمسرح، ثم يدخل دكتور فرانكشتاين ويقدم الموضوع الرئيسي «كيف يصع حدا لمعانة الإنسان؟!»

ويقوم دكتور فرانكشتاين بحضر الفتاة بحقة صويلة، ثم تشكل أحساد المثلين بشكل بهلولي لتصنع معملان أكوام الحديد، يتحق منه فرانكشتاين الإنسان الحديد. وفي إحدى الكبائن العلوية ترقد حنة لإنسان وقد شدت إلى عائدة ببعض الأربطة، ثم تأخذ إحدى الممرضات في ربط عدد من التوصيلات الكهربائية للثورة بمختلف أجزاء جسمه، وإياها للحظة دقيقة تلك التي يعمل فيها الدكتور فرانكشتاين في هذا الجسم ثم تصاء الصالة لتصبح هي العالم من حولها. حيث تمثل كل كتيبة قسم منه، وسمع في الوقت نفسه أصواتاً إداعية تملأ تقدم التكنولوجيا وسط أحداث الساعة: العمال في مسيرة، وراستمايه يهد، والماركسيون يجادلون، والمخبراتات بحكم خطط «نقلابات عسكرية»، ولكن سرعان ما تخفى الأصوات كافة.

وفي الوقت الذي تم فيه تلك الأحداث ملاحظ أن الجسم لا يسحب لعلم فرانكشتاين، فالقلب ضعيف يكاد أن يثقف. وهنا يظهر «فرويد» و«توربيوت»، لينصيح الأخير باستخدام القطب الكهربائي لمينى المريض، في حين يصع الأول بنفس العلاج للأعضاء التناسلية.

وتلب الحركة في الموقوف الذي يثن. في حين شغل الطبيب بربصام نسلاك أشبه بأهواء «المكرونة» بحجم المريض.

وتصاء أطراف المخلوق وأعضاؤه، ويصبح «فرانكشتاين» «المخلوق بحرك 1». وهنا تبدأ لحظة إطلال يبدو بعدها الجسم في كامل هيئته، عملاقاً يبلغ طوله حوالي عشرين قدماً، ومخلوقاً وحشياً بشع المظهر. هذا الكائن هو صانع الحضارة التي مهدنا من حين إلى آخر.

والفصل الثاني من العرض يستعرض رأس المخلوق المعصب وسما يصع المظهر على إطلال، يظهر إضاءة حمراء تهيم إلى حصراء ثم إلى ررقاء. ثم صحاة يعكس هذا الشكل المهول على أنكائن فتبدو أشبه

كان الظلام يسود عندما استيقظت
وشعرت بالعودة وبعض الخوف
ولم أكن أستطيع التمييز ، فقد كنت كالفقير
لاحول لي ولا طول أحسست بالألم
بتأني ، فجلست ثم مكبت . وأيقنت
أنه لا توجد إلا وسيلة واحدة للتعب
على حدة الألم . هذه الوسيلة هي الموت

وننتقل إلى الفصل الثالث وفيه يتحول الرأس إلى ما يشبه سحنا
عالميا ويرى شرطي يحمل مصباحا وهو يجرى في طرقات المسرح باحثا
عن اماريين الدين انتشروا في كل مكان ، يحاولون التلصق دون جدوى

شرطي - هل أنت متلفن جوزيف ؟

نم - نم

شرطي - هل ولدت في بروكليس ؟

نم - نم

شرطي - أنت مقبوض

وبعد ذلك يبدأ مشهد جديد

شرطي - هل أنت كارل أوبرهون ؟

نم - نم

شرطي - سنك ٢٩ سنة ؟

نم - نم

شرطي - أنت مقبوض

وتتكرر تنوعات من هذه الأسطر الخاصة بالاستجواب كله ثم فبصر
أحدهم ، وتسجل بصمات أصابعه ثم يوضع في الزريرة . وكله دخل
واحد إلى الزريرة أطلقت صغارة ليقتل المسجونين وعهدهم للجواهر ،
وليدأ بعضهم حياة جنونية تتمثل في السب والزريق والتوبيخ في الهواء
وباختصار شديد يتصرف الواحد من هؤلاء تصرف الجاهل . على أن
بعضهم الآخر يتصرف على نحو شاذ مغاير ، فإحدهم يكون أو يصرخون
أو يلعبون بأعضائهم التناسلية . ويتكرر الحدث من زريرة إلى أخرى أما
المهدف من ذلك فهو توطئ المشاهد في عمية الاختيار التي يمارسها
المتلون وهم يقومون بدور المساحين أما دكتور فرانكشتين فيكون آخر
المقصود ، ولكنه يقوم بدوره بدوره بوضعه نائرا ، ويصدر بصيانه إلى
المساحين . ثم ما يلبث الحراس أن يقوموا باهجوم ، ويقتل العالم على
هوية من النار ، ثم يتغير اللون الأحمر الوهاج إلى الرمادي ثم الأسود .
وسود بعد ذلك صمت مطلق . وفي الظلام يهتس الجاهل من رداءهم ،
ثم يعيدون بأجسامهم الفاحشة شكل المخلوق العريب ، جاد ، هو مرة
أخرى عملاق هائل مفرع ، ولكنه يبدو في أشد حالات الوهن
والضعف ، تصدر من عصبه أشعة خضراء يوجهها إلى الجمهور وهو يرفع
إلى أعلى شاحصا إلى السماء بطايب ناجية . وتصعد منه إشادات أخرى
تدل على الانسحاق - إلتهاج الإنسان الذي يريد أن يعيش

وقد أثار عرض فرانكشتين إعجاب انتقاد مسرحته بشديدة . وه تلقى
هذا العرض روائعا لدى المهتمين بأصول التشكيل فحسب بل كان
كذلك مثلا رائعا لفلسفة المسرح الخي . ومعروف أن هاربا
شيطاني - المؤلفه الأصلية لفرانكشتين - هي ابنة «وليام جودوين» (أحد
مؤسسي القوسوية المعاصرة)



بأقسام منعصنة ، كل قسم عليه بطاقة تمثل الأنا واللاشعور والشهوة
ولحظ والعريّة والحكمة والمعرفة ، وهي في مجموعها تشكل ما يداخل
رأس الصلاني . ويحدث هذا في الوقت الذي يقوم فيه المتلون بإصدار
أصوات تعبر عن عوامل الصراع الكامنة في المخلوق الذي يظل مشلوقا
إلى انفضدة ، يحلم بأساطير الماضي ، التي تتمثل في أصول الميتولوجيا
غربية ، وفي تتجسم على خشبة المسرح ، هي الأنا والحكمة في شكل
«ديدالوس» وابنه «ايكاروس» ، ولزى الحب مع ألفة الشباب
ولربيع ، وهكذا .

وننتقل العرض من حدث إلى آخر ، مع الحوار والكثير من الصور .
ومع تداعي صور الحصار العريّة والوهي ما يبدأ «فرانكشتين» في تعلم
ملقونه اللغة المأداة ، اللغة التي يفرضها التطور التكنولوجي : «المؤسسة»
و «التقدم» و «التعليم» وغيرها من المسيمات .

وماتلت الوظائف أن تتصارع في داخل الرأس مخبة الوصول إلى
القمة . وهذه الوظائف متنوعة ، وهي تتمثل في الأنا والأنا الأعلى
وشهوة ولحظ والعريّة والحكمة وغيرها . وتكون العلة للأنا الذي يدمع
الرجل المخلوق إلى الحصار ، وهنا تسيطر السلطة وتسد ، وبدأ شقاء
الإنسان . ومع ذلك تناب المخلوق الحبار عوامل الوهن والضعف نتيجة
خبراته في حالات للرص والشبحوخة والمخافة والوفاة ، ويصبح عاجزا
عن الكلام ، وتصدر عنه انفعالات سريعة ، واهترارات في محاولة
لوعى ، ولكنه لا يفكر ، ومع ذلك يتذكر رحلة وعيه وهو يوح

وعلى الرغم من الحدة في الإعداد ، إلى قلبها ما فرقة المسرح الحى «فرانكشتاين» فإن هذا العرض ما زال يعكس فلسفة «جورجس» نفسه ، التي عرمت أصولها حتى قيل أن تكب مارياتيل رويتها لبيودرامية المشهورة أما جلوسين فقد أهاب بأن الأستاذ غير طعمه . وأن الشر دائما يمثل في السلطة

ويبدو هي يبدو - كما يرى بعض الدرسى - أن فرويد ويونج في برعا شخصية الإنسان حتى المعرفة . في يوفى لدى تكبريه ما كس على الإنسان أن تكون له شخصية

أما المسرح الحى فلم يستطع التعامل مع القضية في مختلف أبعادها العميقة . وخرج أبداً منسقة عوصوية بعيدة عن الواقع وإن كانت قد تحمت تحت قمع بادية خديده . التي كادت تشوه العرض المسرحى ومعه ، لتصل

وهناك نقطة ضعف أخرى في العرض كشف عنها بعض النقاد . خلاصتها عقيدة قادة المسرح بأن العقل سابق على الوعي ، أما المذكرة وخبرة وخبرة فكلها جزء من اللاوعى الخفى فإذا تعمق الإنسان فيه لا يتعلم إلا الكلمات الحديثة . أما العقل فإنه حين يوظف في شأنه الواقع يخلق سحبا . ومن ثم يصبح العالم سجيناً كذلك ولكنه يحكمه في النهاية بقوة . لأن لدى هذه قادة المسرح الحى القوة المركزية أو إلهام الوضعية اسبهره فالأنا يحل محل العقل . ويصبح مثولاً عن خلق كائنات وهذا المسرح الذى حقيقه الأنا تسطر عليه السلطة ومؤسساتها بالظلم التي تدفع بأرجل إلى الشر والظلم

ولعل أيضاً لاحظ استحضار حقيرة المسرحى «ماير هولده» هي تشكل من مظاهر تصميم العرض . أما ألوان الديكور للتنوع فقد ساعدت على تنوع الحدث الذى كان يبدو أشبه شيء بالعمل في حصة والسحر في أخرى . ثم تحول بعد ذلك إلى إطار لرأس الصلوق . وبما أن الانشياء أيضاً قيام الزمرات أو الكائنات الصغيرة مسرحاً للمشاهد النفسية المتدثرة

وحيت روعة بعض مظاهر العرض . كذلك التي انخبط فيها الحديث على خشبة مسرح «جمهور» . حين اشتركت ألوان الإضاءة في خيوط تنويرية . في لون أنصهر ومادى . إلى أحمر يلون الدم . مفروا خيل مرئية وأخرى صوتية . مع مزيج من الأجراس والصغير . وسه موجه من الأصداء الضعفة والظلاء انصب . المسرحيات والصراخ والمزج والشجبات . وكانت نتيجة كل ذلك صورة باهتة لعد من انغمسى ولصوصاء . لم يعلل عنها صلات الخيال . فاعرج لم يسقط أنه بعض حرية مسرحية . ومع ذلك فإن هذه العرض الأساسية قد نشأت في حركة لأداء المدهق . لدى أمر إصرار الإنسان على الحياة في عالم يوه بالانصراف . وعند استنبح شكل المحروق في نهاية جعل معبر محيى . لأنهم هم أن الإنسان يعيش في هذا الصلوق العريب . وثلى هو ل مسرح الحى يعيش في دحجه كذلك

وبرغم كل ما جد حتى وصلت على مسرح الحى . لم يزل هذا المسرح موضع تقدير جليل حتى معاصره مع حدة المعرفة المتأثرة على هذه الجاهل معاصره . مع انتعاش على المعرفة ولكن استجابة

مجموعات اجير التي حضرت عرض فرانكشتاين كانت أكثر فاعلية وقد على إرضاء نزعات قادة هذا المسرح . على الرغم مما أحدثه هؤلاء من إفساد للعرض في أكثر موقعه

نحات من المسرح السياسى المصرى

وعلى أرض واقعنا المصرى سجل المسرح المصرى المعاصر هبات من مسرح السيسى . عرضته قضية المرحلة ١٩٦٧ ومن هذه اللوحات «مكس سبب سبب» . «مكس مكس» «مكس سبب سبب» ومن مسرحيات مشرق . «النار والزيتون» «الكرند عرج» «ليلة مصرع جيهرا» «سبحان روم» . «مستلاد شوى حمير» . ومن مسرحيات محبة مستبد مارا - صا - (محيد) . «والقول» . «وكلاهما لييلافايس» . «واقعية ان انشابة ها غالى اولاً من طبيعة النص مسرحى ووضوح هدفه السياسى . مما يلى التناول الإبدعى ليحيل هذا الطوف جسد حب تكامل أبعاده حضورية جواهر المسرح

وفى هذا المقام من تحول العرض لتلك التلاحج لا يقدر معرفى بعضها . ومن خلال ما سجله النقد فما أو عينا . ومعنى آخر لا يسعنى لا أن أقدم تخادج أخرجهما شخصيا . وكانت موضع خلاف واتفاق بين النقاد . وهذا ما جعلها تترك بصمات أسلوب جديد عرفناه باسم المسرح شامل

القول

ومسرحية قول جريدنا جيترفايس . هي التي أخرجها مسرح حبيب في عام ١٩٧٠ . والتي عرضت بعد ذلك في مسرح جمهورية . ومند عرضها أكثر من أربعة أشهر متوالية في عرشه الأول . ثم افتتح به المسرح الرومانى المكتشف حديثا بالإسكندرية في أغسطس ١٩٧١ . وشاركت في مهرجان دمشق المسرحى الخامس في مايو ١٩٧٢ . وعيد عرضها مرة أخرى في مسرح الحبيب في أكتوبر ١٩٧٣ . وقد احتل انتقاد تحول الأسلوب الذى قدمت فيه المسرحية . ورغم كان فيه بعض حتى فاسد شامل لئلى سمعته اسبون هذا العرض . لكن قد كسبت مذهبهم يوم جراح مسرحية . ولكنه يصر في بعد يصبح أسلوبا قائما بذاته . شأنه شأن الأساليب الفنية الأخرى

وبدولاً أن أعرف أنى حين أخرجهما القول كنت أخطئ بعض حديثه وحري . في وقت كان يعنى تحول فيه بعض المادى واندهم انفسه التي عشت في شأن سى حدى بعدا عن لدى . وتمت لو وتنى الفرصة كي أوظفها في وصفها الصحيح . أملا في بحث حركة في مسرح المصرى

أقلت على جربة القول بعد أن قرأتها وفي ذهنى مذهب المسرح العادى لئلى فتح «الإخيلير أسلوبا لأداء المثاليين في مسرح شكسبير المعاصر

أقلت على التجربة وفي ذهنى العودة إلى إسباني مفهومه العلاقة بين سائل ومشاهد

وأصب على التجربة وفي ذهنى مفهوم المسرح المسرحى بكل معناه سامية . وأقلت على التجربة وفي ذهنى أسلوب التعبير الحديث من

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً في مكتباتها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ بوليوت ٨٤٨٤٣١

٥ ميدان عراقي ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المنتديان

النادي الأحمر باحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع للداخل



• مركز شريف القاهرة

٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز المعجالة : القاهرة :

٤٠ شارع كامل صدق (المعجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية

٤٩ شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

مركز تحقيق كتابية برسم سدي

الوجه البحري

• محطة الكبرى ميدان الخطه

• طحا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• دهبور شارع عبد السلام الشاذلي

• المنصورة ٥ شارع الثورة ت ٢٧١٩

الوجه القبلي

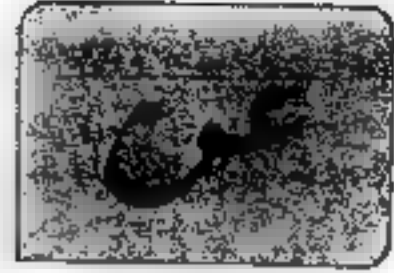
الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

اسيوط شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

المنيا : شارع ابن خضيب ت ٤٤٥٤

أسوان السوق السياحي ت ٢٩٣٠

مركز التوزيع الخارجي بيروت شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢



مسرح الحياة اليومية

«مسرح الحياة اليومية» Théâtre du quotidien عبارة يكتنفها الغموض بالرغم من وضوحها الطاهرى ويرجعنا إلى آخر معجم فرسى عن المصطلحات الخاصة بالمسرح ، وحدث مقالاً قصيراً يحدد السمات الأساسية لهذا التيار المسرحى الجديد .

يعرف باتريس باليس «مسرح الحياة اليومية» بأنه مسرح يسعى إلى العثور ثانية على كل ما هو يومى، وإلى تصويره . لقد استبعد كل ما هو يومى دائماً من المسرح بحجة تفاهته وخلوه من المعنى وإيغاله . والخصوصية ويشمل هذا التيار الجديد تجارب متنوعة للغاية . من بينها Kitchen Sink drama الذى برز فى الخمسينيات فى إنجلترا ، ويمثله ويسكر والمدرسة الطليعية الجديدة . ويمثلها كروتر Kroetz . والمسرحيات التى كتبها وأخرجها كل من فنزل Wenzel ، ودويتش Deutsch ، ولانال Lammelle ، ولينايفر Vinaver . تحاول هذه الحركة أن تعيد اللوحات التاريخية إلى صورتها الواقعية الانتقادية (ب . برغت) ، كما أنها تتخذ موقفاً مضاداً من المطلق المسرحى عند العيشين الذين سجدوا أنفسهم فى ميتافيزيقا العدم . وقبل ظهور هذا التيار ، ظل كل ما هو يومى منزوياً فى حدود الزعرير والزينة ، هكذا كان حال الشعب - مثلاً - فى ألمانيا الكلاسيكية والدراما التاريخية فى القرن التاسع عشر ، أى فى الحياة اليومية كانت حراً من عجلة أعلى لعملية المطلق المسرحى (كانت ، مثلاً ، خلفية للمكان الذى يتحرك فيه البطل) ومن حيث المبدأ ، لم يكن هناك اهتمام بما لا يعنى شيئاً بالنسبة للتطور التاريخى حتى ب . برغت لم يقف عند حياة الشعب اليومية إلا من خلال منظور سوسيولوجى شامل ، باعتبارها شيئاً يهتاج حياة طيبة القوم (الأم شجاعة) .

سامية أسعد

الأيديولوجيا المسطرة (أفوال ، أثرية ، حكم ، أنه نية لحمل يوحى بها أجهزة الإعلام ، حديث عن حرية الفرد فى التعبير . ج) ولا يهم المسرح إلا بالمحطات الضمت وما لا يقل والمتكلمون محرومون من أية مدبرة ، إسم مجرد تروس فى الآلة الأيديولوجية بقى تصور العلاقات الاجتماعية وهذا المفهوم الخاص بالإنسان يظل أسيرة تسرق منه حتى كلامه . قد يكون مجرد تكرار مفهوم المدرسة الطليعية . بولا أنه يخص المسرحية Théâtralité بوصف جديد

فالمسرحية ترى دائماً فى هذا المسرح ، بدلاً من أن تختفى وراء تصوير الواقع . وهى بمثابة نعمة خاتمة مستمرة ، لا يكتمها أى انعكاس للواقع . ووراء تكلم الأحداث ، يجب أن يحل محل تنظيم الواقع ، يجب أن يحل محل السحرية الكامنة وراء «ما هو طبعى» . وعالم ما يتخذ من بوجه للمتلين ، أو الإخراج اللاواقعى . هذا الموقف الدنى من الواقع والاتصال الدائم بين الواقع المنتج والإنتاج المسرحى للواقع هو «صالح

وتصوير حياة اليومية العادية التى تحياها الصفات المحرومة من الخط . يعنى سداً الثرة بين تاريخ ، أى المحطات الأساسية فى التطور الاجتماعى ، ولتاريخ متوضع - وإن كان ملحقاً متسلطاً على انهى - يدعى يصنع صغار القوم ، أو تلك الذين لا حق لهم فى إبداء ترى ومعنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» يريد أن يبين من جديد وسط مع ، وربما معيلاً ، ونحولاً أيديولوجياً معاً ، اسداء من بعض الأحداث التى تعيشها يومياً ، والحمل إلى منطقها هذا المسرح مفرط فى واقعية أيضاً ، ومتصل بالمذهب الطليعى فى المسرح والأداء ، وإن اتخذ شكلاً انتقادياً ؛ فحين نشاهد أحداثاً غالباً ما تتكرر ، ونقع دائماً عند مستوى الحياة اليومية التى تحياها فى كل لحظة

فى هذا المسرح ، غالباً ما يكون الحوار مصححاً ، ومقصوداً على أحد الأدلى . وهو يتجاوز على الدوام فكرة المتجاوزين الذين يحكمون بتكرار التكنيشيات الكلامية واجراءها . تلك التى تفهم إياها

لايديولوجى هذا الشكل المسرحى ، إذ لا ينبغي أن يتلقى المتفرج صور وقته ويرى إلا إذا أعيدت صياغتها ، وأعيد تصويرها

وبعكس الواقعية الانتقادية التي تعتمد على التنازل وإمكانية تغيير العالم ، نجد أن «مسرح الحياة اليومية» يقضى الغموض الذي يكتب إمكانية تغيير الايديولوجيا واجتماع . إن الشعور بشيء من الاشتمات أمام صور الواقع والايديولوجيا في وعى البشر يؤدي أحياناً إلى نزعة تحكم بالحدود والنبات على أية ايديولوجيا . بل على أى نقد ايديولوجى والتعبط في اللغة المبسطة يصور عدلة الرؤية الخفية للاغراب الذي يعبر عنه الكلام . ولكن «يتحكم في اللغة ثانية» . بعد النص أحياناً إلى إدخال صوت المؤلف مباشرة ، وينفذ المؤلف صراحة اغراب الشخصيات . ويضلل طابعاً ذاتياً على إشكاليته (مثال ذلك بعض مشاهد نص م . دوينش «غروب البطل قبل الساق»)

ويمثل هذا نقد المسرحى المحدد عدد من النكبات واخراج . يحزن من بينهم الكاتب ميشيل فيلير . لاعتقد أنه حصل من يمثل هذه تقدير

و قد فتاير في عام ١٩٦٧ . وقد سكتة رابن (١٩٥٠) . (١٩٥١) - كان عنوان لأول «توه» أو «حياة اليومية» - ثات احداهم حائزة وخرج روجيه بلانشون R. Planchon أو مسرحه - «كويون» - في يون في عام ١٩٥٦ . ثم أخرجها ج م سيرر M. Serreau في في . س في يناير ١٩٥٧ (موسمها عام في عام ١٩٥٦ حسب صور - يوم أو الكوربون» - في عام ١٩٥٦ كتب فيلير نص خاص بكورس مسرحية سوفوكليس «نيجون» . ومسرحية ثية - «مخاطب» - مرتبطة بالواقع المباشر . ثات ، كتب في حريف ١٩٥٧ انطلاقاً من المخطوط الرئيسية لمسرحية سوفوكليس «أوديب في كورون» . وشرتها مجلة «المسرح الشعبي» Théâtre Populaire في مارس ١٩٥٨ . وأخرجت لأول مرة على مسرح (في يون) في عام ١٩٨٠ ثم أخرج جورج ويلسون على «المسرح القومى» T. N. P. «عبد الإسكاف» . للأخوة عن مسرحية توماس ديكيير Th. Dekker في مارس ١٩٥٩ . ماء على طب جان فيلار J. Vilar . و «إيجيبيا أوتيل» . مسرحية ثية . تشمل على عشرين شخصية . وينصب عرصها خمس ساعات في حالة الاكراه بعض الأصل . فيها الكاتب في مارس ١٩٥٩ . لكنها تعرض في فرنسا . لا بعد ذلك ثمانية عشر عاماً . عندما أخرجها أنطوان فيلير A. Vitez في «ستر بيرور» . وفي الوقت نفسه أخرجت للمسرح في «ما» . واحد على فيلر للتصويرون الأتالي . وشرتها في «المسرح الشعبي» في يولي ١٩٦٠ . ثم شرها جاليمار في عام ١٩٦٣ وبعد فترة صوبه من نصمت . كتب فيلير «من فوق السفينة» (١٩٦٩) . وهي مسرحية ثيله للعبة . فيها أربع وحسون شخصية . وينصب عرصها ثمان ساعات . وفي عام ١٩٧٣ . قدم بلانشون في فيورس . ثم على مسرح «الأوديون» احتصاراً لها . وشرتها المسرحية في عام ١٩٧٢ . أما «طب النوبه» (١٩٧١) . فأخرجت للمسرح في فيورس في عام ١٩٧٢ . ثم عرصب في مارس في العام التي وهي مسرحية حقيقة لا يجاوز عدد شخصياتها الأربعة وقد

أخرجت هذه المسرحية في خمس صور مختلفة خلال أربع سنوات . أخرجها أندريه شتايجر في جيف ، ثم لوزان ، في عام ١٩٧٣ . وك يونس في كال ، في عام ١٩٧٥ . وب . روجرز في بروكسل . في عام ١٩٧٦ . وشرتها في عام ١٩٧٣ . أما «مسرح الحجر» . فيصم مسرحيتين - «مشتق ذهب ولم يتكلم» (شخصيات) ، و «يتناشى» أخرى (ثلاث شخصيات) - أخرجها ج . لاسال على مسرح TEP في فبراير ١٩٧٨ . وشرتها في نفس السنة . وأخرج آلان فرانكون «الأعمال والأبام» (١٩٧٧) في مهرجان آبيون في عام ١٩٧٩ . وأخر مسرحية كتبها فيلير حتى الآن هي «الشمس والتجارة» (١٩٧٩) التي أخرجها ج . لاسال في عام ١٩٨٠ .

وينتظ الحديث عن «مسرح الحياة اليومية» استعراض بعض النصوص الطرية التي تعدد مفاهيمه ومناهج . وتكتب هذه النصوص قيمة مصاعمة إذا كان كاتبها مؤلفاً مسرحياً يتنى إلى هذا التيار . وقد احترنا في هذا الصدد نصين رئيسيين لميشل فيلير : أوها بحث قدمه لندوة ديجون عن «الكتابة في الحاضر» . في ٢٥ مارس ١٩٧٨ .

في هذا البحث ، يبدأ الكاتب كلامه بقوله إن تطوير عمله أمر غير ممكن . وأن كل ما يمكن أن يفعله هو محاولة عرض بعض العناصر الوصفية هذا العمل . ويقول : «إلى علاقة قديمة ، علاقة طفولية ، بالحياة اليومية ، علاقة ترجع إلى الطفولة ولم تتغير ، علاقة هي محور نشاطي في الكتابة . واعتقد أنني كنت أدهش وأنا طفل عندما يسمحون لي بأسط الأشياء . كان «دفع باباً» أو «أعدو» أو «أزف من أمدو» . كنت أدهش وأعجب لهذه الحقوق التي تمنى لي ، وأحس دائماً أن أوعده مني . وأن يدفع لي إلى اللاوجود . هكذا كانت الحياة اليومية شيئاً مؤزراً للعبة . يقف عند حافة المسوح ، شيئاً عرصياً لي . أستعفه على أية حال»

ويوضح فيلير أن نشاطه بوصفه كاتباً كان «محاولة لدخول هذا المكان . محال الحياة اليومية» التي لم «تغط» له أبداً ، بل كان عليه دائماً أن يكتشف السيل إلى الدخول إليها واتصافها ، فهو يقول : «بالسة إلى بوصى كاتباً . لا يوجد شيء قبل الكتابة ، والكتابة هي محاولة لإعطاء شيء من الخاسك للعالم ، ولي أنا في داخلة ، إذ لا يمكن خلق العالم إلا انطلاقاً من شيء لا شكل له ، شيء غير مبرر ، أي شيء» وما دام قد انغم إلى الكتابة . لا الموسيقى أو الرسم . فهو ينطلق من الكلمات . أي كلمات . بل الكلمات العادية للعبة . ولا يمكن أن يبدأ . كما يقول . إلا من الأشياء العادية غير المنتظمة . وهو في هذا الصدد ، يقير مرقاً به بوصفه كاتباً . وبين الرسام والوسيفر . وهو يعنى أنه بوصفه كاتباً مسرحياً مصفاً خاصة ، يصعب لمطلعات وأحداث سفاً وأصطدم بطنات قهرية خاصة بالقصة (على المسرحية أن تروى قصة) . والشخصيات (على الممثل أن يضم عمله داخها) . ولكنها أشياء أود أن أعطيها لها في قراءة نصي» . كما أنه يوضح كيف اقتضرت كتابته تدريجاً على الكتابة للمسرحية «تركب كل أنواع الكتابة» تدريجاً . إلا الكتابة المسرحية . لأنها ملائكة . وعلى الأقل ، لا تتطلب في البداية شيئاً مشكلاً . ويمكن أن تكون ، في البداية ، مجرد حوار عادي يلقى به في غير نظام . ولا يصح للاستمرار به . وحالة ينطلق من هنا .

بدأ بكلمة **abrupt** (= وعز) ، وقال إن البداية لا بد أن تكون مباحة ، ولا يمكن أن تنصص عرضاً يقدم الأحداث ، لأن «ميلاد المسرحية أشبه بانفجار ذرى صغير تنطلق الكلمات في كل الاتجاهات تقريباً لا يوجد أي معنى في بداية المسرحية بالمئات» .

والمرحبة شيء غير يدي ، إنها «الواقع قبل تشكيله» ، والمسرحية كلها اندفاع نحو التصوير ، نحو الوصول إلى الواقع ، لا بد أن تؤدى العملية الانفجارية إلى تصدع القشرة التي تحيط بنا ونشققها ، ونحن لا نكف عن إضافة صفة ثم أخرى إلى هذه القشرة ، لكي نحس أنفسنا من الواقع . هل معنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» عدوان ؟ ويرد فينا في الإجاب «إنه عدوان على كل ما يحمينا ، وفي الوقت نفسه يجرنا ويحفنا ، إنه عدوان على النظام» .

وإد بتقل إلى كلمة **attente** (= انتظار) ، يوضح الفرق بين «مسرح الحياة اليومية» والمسرح التقليدي الذي يعتمد إلى حد كبير على عنصر التشويق : «الجمهور في حالة انتظار ، عند اللحظة التي يحس فيها في المسرح ، فهو يتنظر حل العقدة ، أو اللغز ، أو الصراع ، ينتظر ظهور الرد ، ينتظر اللحظة التي تصاعد لتبلغ الذروة في النهاية ، واعتدبه في هذا المسرح هو أن ما هو يومي لا يتصاعد ، نحو أي ذروة يجب أن يفهم هذا المسرح كما يفهم من آخر مرتبط بالزمان ، كالموسيقى ، نحن لا نتنظر انتهاء المقطورة ، بل نستمتع بها طوال الوقت ، لا بد أن يسي المسرح ظاهرياً في هذا الصدد ، لا بد أن يتناول المتفرج في مسرحنا نحن عن طلب التشويق» .

وبانتقاله إلى حرف (b) ، يبدأ بكلمة **banalité** ، ومعناها التافهة أو الابتدالية يوترها بأنها وما يتكرر إلى ما لا نهاية ، ما يشترط إلى حد أننا لا نلاحظه ، وإذا لاحظناه ، استولى علينا الاستمراء إن للمسرح المفروض في الحياة اليومية هو القدرة على العز على أكبر قدر من الأهمية في أقل الأشياء ، إثارة للاهتمام ، القدرة على نقل الشيء العادي . أي شيء ، إلى قمة الأهمية . ألا يوجد هنا شكل المدم الذي يلائم الأشكال التي يتخذها القهر اليوم ؟

وبوصوله إلى كلمة **Clemence** (= الرحمة) ، يحدد موقفه من شخصيات مسرحياته . ففي هذه المسرحيات ، تكشف الشخصيات عن قائلتها ، لكن الكاتب لا يدينها ، في حين كان من المتوقع أن يدين عليها حكماً ، بطريقة أو أخرى . ويذكر فينا في هذا ما كتبه «رولان بارت» في عام ١٩٥٦ عن مسرحية «الكوريون» : «قاب بارت يقترح هذا العمل عالمياً بلا محاكمة ، يستطيع أن يتمنى فيه بالرفع وكأنه شيء مباشر ، بل هو أن يحتاج إلى ذكر ما فيه» . وقال أبس : «تقف الشخصية طواحيه أمام السلطة أو الإحباط أو وراءها ، إنها كائنة ليس إلا» . ويعلق فينا في هذا بقوله إنه يرى ، بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على هذه الكلمات ، أن «الرحمة» هي موقع علاقته بالشخصيات ، وعلاقة الشخصيات بالعالم ، ويدرك أن «المسرح والجمهور» يستمررون في مقاومة موقفه هذا . لأنه ما هو مستكين بأحد الموضوعين اللذين يمكن اتحادهما «الشخصية» «الوجود» «المرح» «النظر إليها من أعلى» . ورغم أن مسرح الحياة اليومية هو مسرح يدي

يشتمل «على» كله . ويخهد كله . ويشتمل عملية الإبداع كلها ، في لتوصل إلى تشكيل شيء ما . ويكونه ، شيء ينتهي إلى الموضوعات وشخصيات ، واقصة . والهاست ، شيء كامل هو المسرحية» .

وعندئذ ، سنل عمل الكاتب . ويخهد الذي يقوم به ، في إبعاد صلة بين هذه العناصر عبر «ميرة» أصلاً ، ولا يتم ذلك بعمل إرادي . أو حتى حتى يقوم به مؤلف ، بل بالندفاع الكفة دها . لأن الكفة لا تمكن أن تظل حبيط ميماً ، وبكته . كي يمارسه فينا في . «تسعى إلى محال التجميع ، ونلصق . والموتج . وسج . مهد العملة . ويبدأ من مجهود الخلق من أنه أهمية معنى الكلمة . أضخم عالم المعنوي مثير ، أي أن الحياة اليومية شيء يتكون» .

ويقول الكاتب عن الروابط سالفة الذكر إنها مادية الصانع ، أي أنها تتم على مستوى مادة الكلام ، أثر الإيقاع ، واستكاثك الأصوات . واللاق المعنى من جملة إلى أخرى ، وصدام يتج عنه تفريخ شخصيات من السخرية

وعندما سئل عن الواقعية قل : «أعرف على أية حال أنها شيء لم أعرفه» . يد ، ويرى أنها إليه ككاتب المسرحية . لأنه ليس من مستعد أن تلصق ككاتب هذه التصديق ونيفاً بواقع الحديث البشري في حياة يومية ، بدأ نصاً في هذا الحديث . حديثاً بانتباه . وجدنا أنه متقطع أولاً وقبل كل شيء ، ومكون من أجزاء يقاوم بعضها البعض الآخر . وتقابل . وتجمع . وتتخللها عمليات تخريب لا علاقة لها إلا قسلاً بآلة المتكلمين الواقعية . لكنها تقيم التواصل . وتنتج حركات من معنى ، رى كسناً حذ واقعي . لا عن يمين . بل نتيجة لطريقة الكتابة هذه . لا نستطيع أن نصنع رداً على الواقعية ، فهي ما يمكن أن نصل إليه إذا ، نجينا وضع كتابتنا في خدمة أي شيء سابق عليه ... وإذا طلت هذه الكتابة مادة للبحث لا يمكن الوصول إليها ، مادة لا يكل لكاتب عن السعي إليها» .

وعن العلاقة بين المأساة والحياة اليومية ، يقول فينا في «لا يوجد موقف مأساوي في حد ذاته ، لأن أساس المأساة هو موافقة الطبيعة الاجتماعية من مصم للأشياء سابق لها ، وماثير المأساة . حدث مبالغ فيه . بعد لطرف هذا مصم معنى هذا أن «مأساة أصبحت اليوم خارج عداد» . لكني أعتقد أن مسرح الحياة اليومية يمكن أن يصل إلى تور قريب من التوتر المأساوي . إذ توجد حتى الآن حيوط ترمظنا بالمأساة التي كانت فيها المأساة ممكنة» .

والنص الثاني الذي يساعد على فهم «مسرح الحياة اليومية» هو بحث آخر قدمه م فينا في الندوة التي عُقدت في فلورنسا في إبريل ١٩٨٠ . وكان موضوعها «المسرح والحياة اليومية» . أمس واليوم» . بدأ الكاتب بحثه - وهو أنه «الكفة عن الحياة اليومية» - بقوله إنه يرفض مبدأ شطه بوصفه كتاب . يرفض أي تفكير عام في العالم . أو مسرح . أو لكفة . ولكني أخرج من هذا الموقف المخرج ، ومادام عليه أن يقدم بحثاً ، أي أن يضع قائمة بالكلمات التي تدفع إلى الموضوع الذي يرح عنه . ورتب هذه الكلمات حسب الحروف الأبجدية - الفرنسية ص - . لكنه وقف في منتصف الطريق ، نظراً للوقت المحدود الذي خصص له

يقترح التحاماً بالواقع ، خارج نطاق الإيديولوجيات ، والأسباب ،
والقيم المكونة منها .

هذا ويعمل فيناهير من السحرية دعامة من دعائم مسرحه .
ولا يعني هذا أن المسرح الذي يسمى إليه مسرح هيجالي ، فهو مسرح
بمعنى المصحاء على طول الخط . وهو لا يسحر البتة من الشخصيات ،
مع أن السحرية هي المادة التي يتكون منها هذا المسرح . واحدوا
السحرية ، وسفرون أنه لم يبق شيء . أين هي إذن ؟ إنها في تنام
الأحداث الصغيرة التي يتكون منها النص تنامياً متصلاً لا يتقطع .
وما هذه الأحداث ؟ إنها الثغرات ، والوقفات في الحوار ، والظهور
المفاجيء ، والإيقاع ، والقافية ، والانتقال المفاجيء في مستويات المعنى بين
ردود الشعر والارتداد من موقف إلى آخر ، والكوارث التي لا تكاد تروى ،
والتي تحمل بعلاقات الشخصيات ، والتسلسل الناقص ، وصدام الحمل
نقى لا تلتقي ، وما يوصل بين ما ستطره وما يحدث . وكلها عمليات تفرج
يتبع صبا أركوميدى . جوهرى . يندر أن يشير المصالح . لكنه يزعزع
استقرار الأشياء العادية ، ويضع للتفرج دائماً في منطقة تقع على حافة
المصالح ، منطقة الانتقال المتغير بين المرحل والحد ، حيث تنتج حركات
معنى . وصنع الأثر الكوميدي لا يتبع عن اختيار إرادي . لأنه مادة
لا تفصل عن جوهر الكتابة .

والسحرية أداة المعرفة التي تلجأ إليها عندما تؤول كل الإمكانيات
الأخرى ، فهي تلي جسوراً لا تنهار ، هنا وهناك ، في عالمنا الذي يمتلئ
بـ الاستمرارية . والسحرية هي التي تمكننا من إقامة الصلات
والروابط ، التي تمكن بدورها من التقدم في مجال المعرفة . والكتابة تثير
صلات من أجل البحث عن المعرفة .

وكان من الطبيعي أن يتعرض فيناهير لبناء هذا اللون الجديد من
المسرحيات . ويتميز هذا البناء بخبر المسرحية من المعنى - في
لبدية - لكن ، حالما تبدأ الكتابة ، توجد القوة التي تدفع الكاتب إلى
المعنى ، وتكوين المواقف ، والتهبات ، والشخصيات . ولا تعرف
مسرحية من بناء ذاتها ، ابتداء من نواة غير محددة ، تنبت عن
لانفجار الذي كان في البداية . وفي النهاية ، تلبو المسرحية ، إذا كانت
صاحبة ، وكأنها شيء مبني بدقة ، انطلاقاً من خطة مسفة .

وددة الوحدة التي يمكن أن يصوغ منها م فيناهير مسرحياته هي
الحاصر ، حاصره هو ، فهو يتساءل : هل يمكن أن نصنع من الحاصر
قصة أو رواية ؟ . ويقول : الحاصر هو ما يلتصق بنا . لا نستطيع
أن نراه . وكيف نمسك بالحياة المعاصرة . المترامية معنا ؟ لكننا نستطيع
أن نكتب الحاصر كيف ؟ شحيلة تدرباً ، كلاً وقع ، في شكل شطايا
محدث مثلاً . وبطريقة التي نمرل بها شيئاً في موحات الكلام
لنندقه . ويبقى بعد ذلك الانتقال من شطايا الحديث إلى المسرحية
من المرح إلى المثلث الكامل التكوين . وهي للبهج أقول . فلنظاها بأن
هذا ممكن ، ربما اكتملت للمسرحية عتلة ، مع أن مشروعها غير
موجود .

والصدفة ، بمعنى الكلمة ، هي التي تتحكم في الحياة اليومية . قد
يحدث هذا الشيء ولا يحدث شيء آخر . وهذا ، لا يوجد شيء بهائي أو

حتى الطامع . وربما كان ما يحدث بالصدفة هو الذي يعطى هذا
للمسرح الجديد قدرة محردة ، مختلفه عن تلك التي يجدها في المسرح
التقليدي . كان هذا الأخير يحرق الإنسان بالتطهير ، أما المسرح كما يريد
فيناهير ، فيحرق الإنسان نتيجة لأمر بدوي هو أن محال المسكر
يظل مفتوحاً ، وأن الواقع لا يكف عن خلق ذاته بعرق متعددة .

وليس هناك معيار للحكم على جودة هذا المسرح سوى معيار
الكثافة . لأن للعبير التقليدية لا تنطبق عليه . عبية التهبات ، وأمة
المواقف . وعشق الشخصيات ، ودبميكية الحدث . مع
و عبية الكتابة تحول الأشياء غير المتغيرة في حياة اليومية إلى مادة .
ثم تتكشف هذه المادة قليلاً أو كثيراً إلى أن تصبح ، في أحسن الحالات ،
شيئاً شاعرياً بالغ الكثافة .

وفي حضم الصراع الدائر بين النص والإخراج ، والمؤلف والمخرج ،
رى أن «مسرح الحياة اليومية» . كما يسميه فيناهير . مسرح يحاطب
السمع ، ولا يحاطب البصر . ولابد ، أولاً ، أن يصنع المخرج في
موقف يمكنه من أن يسمع جيداً ، فلم يحدث شيء إذا هو لم يحس
السمع . وأياً كان سحر الديكور ، وحركات المشين ، فيصبح كل
شيء عامساً . وهذا أمر طبيعي . مادام المخرج لا يستطيع التكهّن بأي
شيء ، ومادام الحدث لا يهدد شيئاً بعده ، وبشأ لإثارة بالضرورة
من الكلمات الخاصة التي تنطق بها الشخصيات ، وما يقع بينها
أما وظيفة الممثل ، فتتمثل على وجه الخصوص في النطق بهذه
الكلمات ، مع الإبقاء على معناها اللا محدود . ويتطلب هذا إطلاق قوة
حررة تنتشر في الصوت ، والوجه ، والحركة ، والتنقل في المكان
ويوضح فيناهير أنه لا يعبر برؤيته هذه عن موقف المؤلف صاحب النص
من المخرج صاحب العرض : «أقول إن هذا المسرح يهادر بمجرد أن
محاول أن يجعل منه عرضاً ، بمجرد أن شرع في معالجة النص ، في خط
متواز أو مكمل لما تقوله الكلمات . لماذا ؟ لأن الكلمات في هذا المسرح
ليست أداة لتوصيل الأفكار والشاعر ، ليست وسيلة لتطوير الأحداث .
أما العرض ، فتتمثل في إمكانية الإجابة عن هذا السؤال . هل تصل
الكلمات إلى المخرج ؟ إنها إن وصلت ، حدث شيء حفاً ، وإلا خسر
للمؤلف المرحان . والإنصات عملية ذهابة وإياب في سرعة مستمرة بين
حنية المسرح والصالة . وهذا الذهاب وهذا الإياب شيء يستهت
الطاقة ، ويمكن المخرج من إقامة الصلات والروابط

ويسمى رواد هذا المسرح كل الوعي القصة الأساسية التي يصطدم
بها ، مادام يستمد عنصر التشويق . وهذه القصة هي الملل ، هي
الديهي أن الملل والرتابة يشكلان حرماً من مكونات الحياة اليومية
وعالياً ما تكون هذه الحياة متكررة مسطحة . ومعنى هذا أن المسرح
الجديد عرصة للصنف الجوهري . وكلا كانت عملية الإخراج كاملة ،
كانت قابلة للتأثر بكل أشكال الأحداث المسرحية .

وموجة الحياة اليومية تحمل مواد لا شكل لها . ولا فرق بينها .
ولا سبب لها ولا أثر . وتمثل عملية الكتابة لا في تنظيمها . بل في
تركيبها على ما هي عليه في مادتها الخام .

ولا يتبع هذا المسرح يقياً ، محس لا يقول عندما يشهد هذه
المسرحيات : «هذا حقيقي» . وهو لا يتبع أيضاً معرفة ، فحن

فيما لا يهدف شيئاً مبدعاً - ولا يُجرى اختباراً - وهذا مستويات موجودة سلفاً ، بل كل شيء في نظره مثل مادة قابلة للاستخدام بعد ذلك يحاول أن ينظم - ويجري عملية مونتاج لنصوص - وخمس - والكلمات ، تحت نصيب مرثيه ومقروءة - وذلك بفصل العلاقات التي ينسجها بين وحلال عملية التهور هذه - لأب هو - حد انسيب في الخروج من القوصي - والتؤدة على نصه وعلى الانداس - وثمة ما صبح شخصي للعناية - وهي مصحكة أحياناً - وساحرة دائماً - لكنه قد يفصل - فحتر في الوقت نصه أحداثاً جديدة - غير متوقعة - تمكنه من تكرار مدته لايه قصة

وفي الوقت الذي كان يكون فيه فيلماير «الكراصات» - كان يكتب مسرحته - ويستمد مادتها من الأحداث الراهنة - وبعد انتظام الأحداث - وانتحاصيات - والكلمات - في «الكراصات» بطريقة مختلفة عن الواقع - نتيجة للتجميع ، والقص ، والنسق - استمدت منها المسرحية مادتها ويقول هـ جـ ، جـ : «سارزك» في هذا الصدد «تكن أهمية هذه الكراصات في كونها الأثر المادي لموقف عميق - حميم - دال ، يتخذ المؤلف موقف قائم على حركتين حركيتين يعينها نفس القوة أولاً - بتسليح مادة غريبة ، ويجعلها تعبر ، ثانياً - يربط كل هذا ، ويركه ، ويجعله» (١)

والحديث عن «مسرح الحياة اليومية» يفودنا حتماً إلى طرح هذا السؤال : ما الموضوعات التي يمكن أن يختارها الكاتب المسرحي من هذه المائة الوفيرة الغزيرة التي تتطرق إلى كل المجالات ، أعلاها وأدناها ، أهمها وأهمها ؟ وبالرجوع إلى مسرح فيلماير ، يتضح لنا أنه يدور حول محور أساسي هو العمل ، وما يرتبط به من تيات أخرى ، كالبطالة ، والمناصة ، والمؤسسات التجارية والصناعية - ولا شك أن للعمل هو التبعة «اليومية» بمعنى الكلمة

كان فيلماير من مدرّس ، لكنه أصبح فيما بعد مديراً تجارياً في إحدى الشركات للصناعة. كان إذن يعيش في داخل نظام الإنتاج الاقتصادي ذاته ، ويحتل مكاناً وسطاً بين المديرات العليا والعاملين ، ولذلك فإنه عندما تحدث في مسرحياته عن المؤسسات الصناعية والتجارية ، ومكائنها ، ومن يعملون فيها ، كان يتحدث عن أمور خبيرها وناس عموهم حق المعرفة

ونرى «الحجاب» قصة تغيير وزاري مصدره الحرب بين الحلفاء والشركات التي تنتج كل ما يلزم للعناية بالشعر ، وتنتهي هذه الحرب الداخلية باتفاق يحقد بين الطرفين . وتدور أحداث «من فوق السمينة» - التي حولها «ر» - بلانشون - إلى كوميديا موسيقية عن نظريته الأمريكية - على مستويات ثلاثة : أحدها مستوى المؤسسة والعمل ، وتتعلق هذه الأحداث بالحرب الصناعية الاقتصادية بين شركتين ، في السوق الفرنسية ، إحداهما شركة أمريكية كبرى تحاول أن تعزو أسواق جديدة تطرح فيها منتجاتها ، والأخرى شركة متوسطة تسعى إلى الاحتفاظ باحتكارها لهذه المنتجات . وفي مرحلة أولى ، يبدو أن الشركة الأمريكية هي التي نظمت في مصر ، وفي مرحلة ثانية تصبح العملة للشركة الفرنسية ، تسجعة لتعبر جذري في مديريها وأساليبها ، وفي مرحلة ثالثة ،

لا تقول عندما شاهد هذه المسرحيات وهكذا الحال - وإنما نتج رصوحاً - و - بالأحرى - لحظات من الوضوح يربط في الزمان وأحداث المسرح الحياة اليومية ، تنتج عن الاحتكاك والانزلاق - مداً من حياة يومية محال بالأحدود ومن النادر أن يحدث فيه صدمات كبرى وصحة الحدود والاحتكاك هو وسيلة الاتصال المتغيرة التي يلجأ إليها - ولتعبير لا يسمي - ولا شيء - بل يندك بعد وقوعه - «إدراكات» الكثرة المسرحية أن تستشر هذا العمل - عمدت إلى لاحتكاك - ودحبت للمحارب - وسارت بعد تعرجات العلاقات - وبعدت إلى الشقوق الضيقة في القصة العائنة ظاهرياً

وبقول فيلماير - في حتام عنه الذي بعد بلاشك أفضل النصوص التي تلقى الضوء على مفاهيم هذه الرؤية الجديدة للمسرح - إن ما نبحث عنه هو استخلاص حياة يومية ليس فيها درجات - حياة يومية «وُبدت» نواً - لا يعرفها ، وكل شيء فيها ممكن ، حياة يومية متعددة ، لا مركزها ، ولم نحصل بعد للمطالب الاجتماعية ، والنسبية ، والإيديولوجية .

كتب فيلماير «مذكرات» (١٩٧٩) - لم تشر بعد - عن مسرحيته «الحجاب» - وأطلق عليها اسم «كراصات اللصق» - وشرح فيها الطريقة التي تكونت بها مسرحيته شيئاً فشيئاً . ولا شك أن الرجوع إلى هذه المذكرات يوضح ، لا الطريقة التي يعمل بها فيلماير - فحسب - بل أيضاً ، وبصفة خاصة ، الطريقة التي يُستخدم بها مادة الحياة اليومية في صناعة العمل المسرحي

وتتكون هذه «الكراصات» من مائتين وخمسين ورقة مطبوعة بالمقالات ، وسبعين ، والمناشبات ، والصور المفصولة من الخرائط ، وجميعها يرجع إلى الفترة التي تبدأ بنهاية عام ١٩٥٦ وتنتهي في عام ١٩٥٨ - مع تذكير على يوليو - ديسمبر ١٩٥٨. كان المؤلف يقسم يومه في جزئين في فترة ما بعد الظهر والمساء ، يتصفح كمية من الخرائط ، ويقص المقالات والصور ، ويجمعها في «الكراصات» . وفي فترة الصباح يكتب . وتضم هذه «الكراصات» أشياء متباينة للعبة : المارك غند المتدرب في الخرائط ، الأنثولوجيا الأسبوعية ، صواريخ حلف الأطلسي ، أول صواريخ سوفيتية ، موت كريستان ديور ، جرائم الحب ، حملة لحلافين ضد الشر الطويل ، ومحرم هذه الفترة : جي موليه ، مارجريت وثاوست - حين مانسفيلد - روسيلبي وأنجريد بوجيان - شارلي شابلن ، دوقة ويسبور ، ألبير كامو ، الخ . ويقول الكاتب إنه وجد في نصه هذه الوثائق منعة كبرى - فقد عثر على ما يعرفه - وتذكره - وكتشف أشياء لم يكن يعرفها ، وأحس أنه يفهم كل شيء لأنه في «مسفل» هذه اللحظات - والمادة التي استخدمها الكاتب في عمليات «النسق» هذه هي المادة الإيديولوجية التي كانت النصح تقدمها لقرائها آنذاك . ويحدث في هذه «الكراصات» أثر التفرغ والعصب اللذين أحس بهما فيلماير عندما قرأ هذه النصح . وهذه الوثائق تثير الدهشة لعدم تجانسها أيضاً : موضوعات وصور ومقالات متباينة بعناية : قصصات جرائد متباينة في الحجم ، أحياناً كلمة - أو جزء من عيون - أو مقال كامل ، وصور عدة عن موضوع واحد - ذلك لأن

تحت شركتان إن اندماج "طلب الوظيفة". مسرحية حقيقة تحدث صمد عن شركة صنع الفلاس المدخنة مرجال. أدمنت في شركة أمريكية كبرى. ومن بعد واحد من مديري المسعات فيها معه عاصلاً. وصل على هذه حار ثلاثة شهر. ثم حاول أن يبحث عن عمل في شركة مساحه. حيث جمع لأسعوا. ذهب بحث نصف من نفوس. والأسئلة العادية في صهره. قاسية في راحها. وفي إحدى مسرحيتين بشي يكون مهي "مسرح محردة". لأبرون الكاتب شيت. بل تحدث عن علاقه بين "مصطفى ونب" وفي النهاية. يستعني أصحاب عمل عن أد تحت لإدراج كوميدي في المؤسسة. أم صوم مسرحية "الأعمال والأيام". بيد تم فيه كعبية على أهمية تيمه تعمل في مسرح فيافيرون. وتدير أحداث هذه مسرحية في قسم (بعد ليبي) في إحدى شركات التي سبع مطاوع التي. وتتمثل المشكلة. من الناحية الخارجية. في عادة سوء مصبح التي سترتب عليه إلغاء قسم "بعد اليبي". والنتيجة أن الشخص الذي يقود بحسينات الإصلاح. ومدى وهب حياته لشركة. أصبح عاصلاً هو وزوجته. وفي "الشمس وتجارده". تموت أميرة شبيحة لأصدها سرعان. أحمد وتعرضها شمس. وقبل أن تموت. جرى التفسيريون معها. حاديت تسمعها. فربا كهي ورها. وموتها بعض فلاس لشركة التي نتج لتسحصرات الخاصة بكل ما يتعلق بتداعل الحسد والشمس. ولكن النماذج يشقرون شركة في تواصل بشعبها. ولكن لإنتاج أشياء أخرى. وفي النهاية يرورهم واحد من أصحاب الأمور الأمريكيين. إلح.

ينصح من كل هذا أن هيافير حاول أن يفرب عاده الأحاسيس والعلاقات الفردية من عالم العمل والشاهد الخارجى الذى يشرك به الفرد في عملية الإنتاجية. ومن ثم لا يوجد مجال للتدبيرة النفسية التعبدية. لأن الداسة هنا تنتج عن الطمروح. أى أن العمل. والإحديق في العمل. والروايد الناعمة عن تداعل مجال العمل والنحال. هي الأشياء التي تحتل المقام الأول. بدلاً من الحب والعواطف لأخرى.

ولكن لا بطل كلامنا بطرياً. نتحدث عن "طلب الوظيفة" (١٩٧٣) التي عُرضت في أكثر من بلد. وترجمت إلى أكثر من لغة. ويكون هذه مسرحية من ثلاثين قطعة. وقد يبدو. لأول وهلة. أن هذا التقسيم معنى معناه. كما كان الحال في المسرحيات الكلاسيكية. حيث تُقسم المسرحيات في العادة إلى "مشهد" نتيجة خروج بعض الشخصيات ودخول البعض الآخر. أو كما جرت العادة في المسرح "تعبدى". حيث يدل تعبير المشهد دائماً عن تصور الحدث بطريقة أو أخرى. ولكن هنا. عند أربع شخصيات. تظل على حشة المسرح طوال الوقت. إذن. التقسيم هنا لا ينحصر لمطلبات معينة. ويكاد يكون تخالياً من المعنى. خصوصاً أن كل قطعة تحتل صفحتين أو ثلاثاً من النص. أى أن هذه القطع متساوية تقريباً. ولاتقابل لحظات لها أهمية خاصة بالنسبة لسياق المسرحية ومناقها.

وشخصيات المسرحية أربع. والاس. المدير اعترض باختيار الكوادري في إحدى الشركات السياحية. وهاج. وبلاحظ عدم وجود أنه إشارة إلى حوته في قائمة شخصيات. وربما كان هذا معادلاً يمرر لطفه. ونوير وزوجته وبناتى "أنته". وهذا لعدد قليل جداً. فإياه بعدد شخصيات "الكورنيس". أو "الخجاف". أما القصة مسطرة للعدى. إذ تدور حول عطفين الاستحواط المنظم اندفق. ويكاد يكون آلة حوسبة. الذى يجمع نه هاج. وموجهة هاد لأخير لاسه دت الميرل انصارية. وزوجته نى لا تتحمل وضع. وحها حديد وعقد. لتحيه لآلة التي كانت نجاها. وبالرغم من بساطة هذه القصة فإنها تصبح دعامة لكاتب مسرحية بحريية. تسم واحدة ولاسكار.

وعن ارعه من أن مادة "طلب الوظيفة" هي الحياة اليومية معروضة في الواقع. عد أن أحداثها لا تقع في مكان معين. وإن كنا ندرس. محمد افترض. أنها تدور في مكابيل مزرع هاج. حيث نزوجة والابنة. ومكتب والاس. حيث يسجوب هاج. لكن مام شى. في النص يشتمل على هذين المكانين من قريب أو بعيد. والشخصيات لأربع يوجد في مكان واحد. طوال الوقت. وتندور. لكن هاد اخور سير في عدة أحداث. ها دلالات دسبة مسكان. وعلى تقديرنا. منتزع أن بعد نظم عناصر اخور لكي يصبح مفهوم. وفي بين حره من القطعة اسابعة عشرة: (بلاحظ أن النص يدل من أية نقاط أو مواصل. ولم يحرص الكاتب إلا على ذكر علامات (استهلام).

هاج: وصلنا أمام باب العبادة وكانت الساعة السادسة والنصف مساءً

لوير: دخلتم؟

هاج: لا.

والاس: وبالنسبة للزيارة؟

هاج: أنا لا أشغل نفسي بالسياسة. أنا ضدها

والاس: وبالنسبة للحرية الجنسية؟

لوير: لماذا وقفتم مدة طويلة أمام الباب؟

هاج: ليست لدى أفكار مسقة. لكن انظر إلى ابني مانالى. إنها

تطالب بالثورة. تعبت مع أبي لم تتجاوز السادسة عشرة. تعبت

من فعل ما تشاؤه. وعندما أقول فعل فأنا لا أعنى أنها تفعل.

فهي مدعوة بما يستجد. وعندما أقول ما تشاؤه فإننى أقصد

أنها لا تشاء شيئاً. فهي تخضع لرغبات بسيطة. لكن هذه

الرغبات البسيطة تنحرف الحياة الأسرية. لا توجد حياة جماعية

ممكنة لاستطاع معانها. أصبحت زوجتى لا تصدم في شيء

إنها مخجونة ليس إلا. ومن ثم فإنها تجهدنى. ويجهد كل منا

الآخر. أعتقد أنا أن عذاب الساعة مستورد إلى الورا

لا يوجد ستة وثلاثون ألف شيء جديد في العالم لا بد إذن

من العودة إلى الوراهاها الثورة معناها أنها تدور تدور. وأن

كل شيء يعود إلى ما كان عليه

مانالى: كان شيئاً أشبه بالموسيقى

لوير: وعذتم أفراجكم؟

المسح اليومي

کہند بالخصوص۔ حتی بعد من مسجده توصل الی مشرق فی مخرج
 البعث وحید بالاحسن۔ ذکر عدد الاحداث لا یقع بحسب
 اثر من المذہب۔ فی نہ لاسی و منطق عدلی ولا یبعد من
 الاسرار و التلاش بالحق علی صیغ شایعہ کما ذکر بتالیف فی
 الأساس فی امرکی متعدد۔ لاید من مبرک نہ حق۔
 المنهج بقضہ۔ حتی تکمہ صوری متن و حروف ورود من سببہ من
 الإيجابية و الامس بحسب روح۔ لا تفسد روح علی فعل غر و سبب
 علماء ذہب بن سدر کئی عربی لایہ عسلیہ جہوں۔ فقد حسب من
 رجحی قلیتہ عرصہ۔ و غیرہ فی حد غر و صیغہ جدیدہ بدلہ من سدر حتی
 فتدھا و الایہ متعدد علی سعادتہ حسبہ۔ و علی عسلیہ سببہ
 التبعی خلاف علی حد ملایہ

هكذا حسم الأمرين وتبدل شخصيات في رمة مختلفة .
وتحدث ولا حول ولا قوة من برعية نكرة وقعية مختلفة ذكر عن
« شرح حيد التقدمية » كل فرد واحد معرب . كما هو حال ذلك
وحيث في كل مكان . باربعه من كثره شخصيات في حيله به

ولا، حدث، شيء في مسرحة، بهم، لا، حد، لا، تحب
القدس، لكن، هل، بعد، حد، كل، شيء، قد، حدث، و، شحطت
عن، حدث، عنه، و، ينبغي، مسرحة، من، حيث، به، ث

واحدیت فی طلب الرضیة - حدیث عن امیر عذیة معاه
 ارجوة التي تريد كي تدرك وجهه وتضرب حداثه مثلاً وسیر النعمة في
 ذل الانعام - اربعة في شكها - س في حياض العادة - ثمانية
 في نقابة - ودر دجور - ودر موی حیدر - ودر دجور شمع در اذاعة
 والاشد - مع

[illegible]

وہاں شد مفہود ہو جس جمل قبضہ فتحہ لی حصہ م کی گئی
 مسج حجرو میں مسج مسج حجرو کہ حصہ م م م م
 تہ الموق فی عام ۱۹۷۷ م م م مسج حجرو کہ م م م م
 حجرو وہو مسج حجرو م م م م م م م م م م
 لأصوات وأصوات تتلف وتلف وتلف وتلف
 مسج لأصوات م م م م م م م م م م م م م م
 وہو مسج مسج م م م م م م م م م م م م م م
 م

والاس مع أى من هذين الشيئين تتحد ذاتيا عن طيب خاطر. الفراغ
"م للاق"

فاسح المساق

والأمر الرأس أم القلب

فاس لقلب

ولاس المعهد أم النحلة *

فاح لا لا لا

لویر : اویسی لی الحق و لی اعراف ؟

فاس لُقَهْد

ولأس الزهرية ثم السجادة^٥

شاحنة لثمارة السجادة^٧

ولأس القدرة المسجادة

في - انيسجارد

والأس الحشد أم الصعراء؟

هــاج سبـق أن شـرحـت لك ذلك

لويز أنت الذي غيرت رأيك؟ أم هي؟

الحمد لله

لويز وأنت الذي .

والاس ارتداء الملابس أم المعرى ؟

فلاح العربي

والأس النقيب أم الصادي^٢

طاج الحبوب

ولاس الذمعة أم النباح ؟

١٤٢٠

لوير إلى المائدة با أعزالي - إلى المائدة

فلاح لت بحولة حتى مبدان موليس وكاب، لطيفاً قلغابة

نادى أنت عبقريه يا اماما ، تطهري اسمعن بطاطس محمرة في المنام

فاح ما إذن فكرة أتمت الرائعة ؟ أنا و أخصي حال . أنا عائد من

شركة كوكليت بالموليف

مادى كانت الساعة الثالثة نو الرابعة صباحاً

فاقر مختارون هؤلاء الناس.

ما تالى نمت العملية في حدود اربعة ساعات وعشرين دقيقة كت

أنتوني الطحمة على ناصية شارع السوق

المعنى

لویر اهتمرو! يك ٦

١٤٦ أنا وهؤلاء الناس نتكلم نفس اللغة عندكم مشعرون

آخرون ہمیں کہنے لگے:

مايو حرجت الدورية لكن من الحجاب الآخر

لویر تاروی طعامک یاغیرتی قاتاق

شعرا، و در هانهم و لاس و حاج من ناحیه و قاج و - وحته و بسته
من ناحیه آخری که لا یتک تسخلاص هدس شعریس . لا تارحوج
اب نصر . فی محله . حیث ذکر الاعداد . و الشعیر عم شعری
لا نصری - البی شعیر هدس نص و اصحت و من خطه ان قد ن بده

علاقتهما بحسوسة بالنظام والسلطة ، كما في دارنا ، أم في مكان العمل ، وسواء عبرنا عن الصداقة أم عبرنا عن الحب ، الحب ، الحب .

وفي المسرحية الأولى من «مسرح الحجرة» يرى أما وأبها ، «هليل» و«هليل» ، يسكنان معا . كلاهما مرتبط بالآخر ومتعلق به . والآن يقضي وقته في محاولة التخلص من هذا الرباط الذي يربطه بالأم . والمجتمع ، والعالم ، أي أنه يحاول أن يكون مشقاً . لذا ، وراء يتحد موقف سلباً هادئاً . سمعه يتكلم . لكنه لا يرتبط بالكلمات التي يطقها . ومن ثم فإنه يذهب إلى السجن دون أن يتكلم . أما هي . الأم . فدائمة الحركة والكلام ، حديثها هو حديث الآباء ، وهو حديث لا يقص إلى شيء يذكر . فما يبدو . وما يبدو بين الأم والابن يوشك أن يرون في كل لحظة ، ومع هذا يمكن أن نقول إنها متحابان متحابان .

وفي المسرحية الثانية من «مسرح الحجرة» نجد أخوين جاورا من الأربعين ، ماتت أمهما ولم يتزوجا ، وهما يعيشان عيشة منظمه . أحدهما موزع بمقدرة الحسابات بعضها ببعض ، والآخر ، الذي يعمل حلاقاً . أكثر سطحية من أخيه . الاثنان متحابان ، ويمكن أن ينفق الأبرار على هذا الحال ، لكن الحلاق يدخل «أبنا» ، صديقته ، في حياتهم المشتركة ، فتتصدع هذه الحياة ، لكنها لا تتحلل بل تتكون . مادامت قد دخلتها المتناقضات ، وسادها التوتر

وبعد . فما يزال «مسرح الحياة اليومية» في مرحلة التجربة والاختبار ، ما نرغم من أن الكاتب الذي تحدثنا عنه بدأ يكتب في التسيبات . ولم يمر الوقت بعد لإصدار حكم عليه وتقييمه . ولكن يمكن أن نقول إن كل عرض الحاح متاح أمامه . وسقط التيارات المختلفة التي تنازع المسرح العربي اليوم . لأنه يعتمد على عناصر متينة أهمها النص بلا شك . يقدمها بمفهوم جديد مسكر ومهما كانت الإمكانيات فإن البناء الذي يمكن أن تتحرك فيه المسرح يظل محدود . وبعد المحاولات والتجارب العنيفة التي قام بها المخرجون . تشهد اليوم انحصار الإخراج وتقديم النص مرة أخرى .

وبإذن أراد «مسرح الحياة اليومية» أن يبق ، عليه أن يتحجب عدوين يتربصان به . هم الواقعية والمثل

• هوامش •

(١) Patrice Paris, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1988, P. 316-317.

(٢) J. P. Sorrauc «Vers un Théâtre minimal, le «Théâtre de Chambre», Paris, L'Arche, 1978.

(٣) سر أن عالج "أدوموف" هذا الموضوع في مسرحيته "أولاد" . حيث يرى كيف دب خصم الأسبب الصغير - اللئيم في الفراشات النادرة مثلاً - إلى الحرب العانية الأولى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الفن الإغريقي

المجلد السابع من موسوعة تاريخ الفن

للكاتب شروت غكاشة

يتيح لعشاق الإبداع الفني والفكري معايشة فنون النحت والعمارة والتصوير اليونانية، والفلسفة التي بنت فيها الروح فأبقتها مصدراً للإلهام منذ ثلاثة وثلاثين قرناً من الزمان حتى اليوم

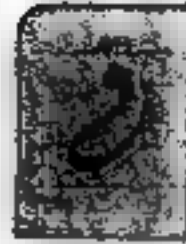
٧٩٠ صفحة ٦٨٠ لوحة مصورة منها ٣٧ ملونة

الثن ٢٤ جنيهاً

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

أدب الحرب

المسرح المغربي



المقاومة

(أ) تبعية المسرح

إن المسرح بالاستقلال الذي عثر المجتمع المغربي بعد الكفاح المسلح الطويل ، كان تعبوا محددا عما تكنه النفوس من غبطة وإنجاح ، احتفسته التجمعات الشعبية ، والاحتفالات التلقائية التي كانت تزخر بها المنابر والشوارع والساحات الكبرى في عام ١٩٥٦ ، فكانت السيكولوجية الاجتماعية حيلولة . فاجا للظروف الحياتية للمجتمع المغربي ، وهي لا تم المشاعر وحدها بل الأفكار كذلك . والظر والطموح إلى ما سيكون عليه المجتمع ومن ثم كانت المسرحيات التي قدمت بعد الاستقلال - مباشرة - متميزة بخصائص واضحة . من بينها الخطابية . والإرشاد والوعظ . دون محاولة الاستفادة من الأساليب الحديثة في الإخراج أو غيره ، إذ إن ذلك لم يبدأ إلا مع الستينيات

عبد الرحمن بن زيدان
«أبومياسر»

المستوى المعنى ، بمعنى أن الأدب يعيد تشكيل هذا الواقع ومرجه بالحلم ، لا الحلم الرومانسي للساح ، بل الحلم الثوري ، إن جاز هذا التعبير في الحلم بواقع بديل .

من هذا المنطلق نركز على مسرحية «عودة الأبواب» لعبد إبراهيم بوعلو ، لأنها تطرح في عمق هذا الواقع عن طريق الصراع بين بوعرة وعلى بوصفها مقاومين من جهة ، والعامل حميد الهادي رمز الانتهازية من جهة أخرى .

يقول محمد بركة عن موضوع المسرحية إنه «موضوع جوهري وأساسي ، لا نفتأ تذكره عند تحليل مشكلاتنا و (تعبثنا) ، أقصد موضوع استعادة المستقلين والانتهازيين من كفاح ومقدومة أبناء الشعب . إن السطاء الذين حملوا السلاح عن إيمان عميق ، وجدوا أنفسهم بعد إعلان الاستقلال مهانين . ، ووجدوا أن المبادئ والأفكار الطمعية التي كانوا نصرتها ، تعيش في قلوبهم فقط .. ووجدوا أيضا أن . للتعليم .. ومتعالي الأمن يتولون تسيير الأمور ، ولا يستطيعون أن يدركوا حقيقة المشاكل التي يعاني منها الشعب قل به إحداهم ثورتنا ، قل إنه انعدام خطيئة : قل إنها مرحلة ضرورية قبل انصاح معالم الطريق . التسمية لا مهم »^(١)

غير أن الاستقلال المشروط كان بداية مرحلة أخرى من تاريخ المغرب ، هي مرحلة الأخلاق العنيفة التي احتكت إلى معطيات اقتصادية واجتماعية وسياسية ، فهناك البورجوازية الوطنية التي عملت لاستثمار في .

- الأراضي .
- الملكيات العرفية
- المؤسسات الاقتصادية
- المؤسسة .. مسرحية من لوكا وفوازان

إذا كانت مرحلة ما قبل الاستقلال قد جمعت الصراع الفضي . بين مرحلة ما بعد الاستقلال بعد مرحلة صراع ديمقراطي بطنج إلى فرص ديمقراطية صحيحة عبر قناة جماهيرية ، تصعب حد للانتهازيين والوصولييين الذين تسلفوا طبقيا بعرق غير مشروعة ، تجمع بين خيانة الوطن وفساده ، وتغلب المصلحة الخاصة والأنانية على المصلحة العامة

قد ظهرت صفة مستعمدة من كفاح أبناء الشعب المغربي فكان لهذا الواقع انعكاسه على المسرح - ليس على المستوى العوتراي بل على

وعندما رجع إلى حوادث المسرحية نجد أنها تجري في إحدى بلدان التي استقلت منذ بضع سنوات ، حيث ركب أحداث ما قبل الاستقلال أثرها على جميع أحرار المكونة لمصون المسرحية وشكلها .
و يستحق فيها حدث على حساب الكشف عن العلاقات المتبادلة بين الأبطال . والإصرار الدقيق لعالمهم الداخلي ، والظلال السيكولوجية الطبيعية والمعقدة ، ويظهر هذا منذ بداية المشهد الأول ، في الحوار بين الخارس وعامل المدينة (محافظ المدينة)

عامل المدينة رافعا رجله فوق المكتب ، نائرا بين يديه صحيفة
بتر مخرس الباب ويدخل

الخراس : المقاوم .

العامل : من .

الخراس : الأخرج وصاحبه

العامل : سيرة العشرة أقول لك على لها إني مشغول .

الخراس : إنها يلحان في الدحول

العامل : (يصيح في وجهه) من يعطى الأوامر هنا ، أنا أم
هي ؟ اذهب من أمامي⁽¹⁾

ومهم من خلال دلالات هذا الحوار ، الانقسام الموجود كحلل
اجتماعي . من خلال هذه الصورة المصغرة المقدمة في شخصية العامل
فهم يمثل البيروقراطية ، والقسم الآخر الجمهور . الأول يستغل الثاني
شعب شيء من التعالي والكبرياء . ويظهر ذلك في الحكومته والثاني
(بويرة وعمل) يرى أن النعمة الشخصية هي الهدف الأول والآخر
وراء السعي إلى الوظيفة . وليس خدمة المصلحة العامة والمهام كما
بشخصها والعامل .

لعامل : أي شيء ؟

على : سأختصر لك بسرعة ، لقد اختارتنا جماعة من المقاومين
نشرح لسيادتك الوصية التي عليها للمقاومين وعائلات
شهداء ... وبما أنه ..

العامل : (في هدوء مصطنع) هم ... هم .. لقد قرأت رسالتكم في
الموسوع ... حسنا ... حسنا ... تمصل بالخلوس أنها
من رجال المقاومة

بويرة : (يلفت إلى على) نعم ياسيدي ..

العامل : لم نعلم بذلك ... إني أعتذر لكما ... أننا تعلمنا أننا في هذه
الأيام لانكف عن العمل لإيجاد الحلول اللازمة لتسائل
بي أصبحت ملادنا تتخط فيها بعد الاستقلال . ولاسمح
لأي أحد بأن يقلقنا وبمطل سير أعمالنا

بويرة : ولكننا انتظرنا الخراب مدة طويلة . حتى تسرب إلينا انك
في أنه من المحتمل ألا تكون رسالتنا قد وصلتك

العامل : بل . لقد وصلت في حينها . غير أنها عارلت تحت المدرس
على : تحت المدرس ؟

بويرة : لا تكن ياسيدي سبعة أشهر قد مررت

لعامل : أنت لاتدرى مقدار ما تحتاجه الإدارة من الوقت لكي تتخذ
الإجراءات الضرورية

إن إنكار المصالح النضالي للمقاومين ، وفي تاريخهم المسمى
بالنضالات من أجل الوطن . قد جعل الإنسان المقاوم يصبح متدهور
الأحوال . مهضوم الحقوق . مودا من قبل السلطة التي أصبح يدها
أعداء القرائات . وهذا ما شكل مما حديد عبد القدوس . جعله شغل
الانشغال الكامل لتبحث عن الوسائل التي تعصى بها عن مشكلات
اللحظة الزاهية . فالتصحية التي يواجهها مثل هذا الإنسان . في حروب
حياته اليومية كافة . قد استحوذت عن تفكيره استحوذ كاملا لا يترك
له فراغا للاهتمام بأي شيء آخر يخرج عن نطاق هوى مباشر

على : الرسالة التي أتيت من أجلها

العامل : ولكن نقد يجب الآن من ذلك

بويرة : لا لا سيدى . بلك في ثوب

العامل : ألم أقل لكما بأنها مازال تحت المدرس ؟

على : ولكن هذه مدة طويلة ياسيدي . وعائلات الشهداء تنصرون
كثيرا

العامل : سأرى بها بعد⁽²⁾

وهذا التسوية وهذه البطالة وخراب النفسية التي تعاني منها
المقاومين ستجمع بوصفها عوامل جوهرية لتحديد ممارسة نصاية
جديدة عند البطالين ، لكي تنتهي إلى محاولة قتل العامل . وفي هذا
يتداخل المصارع مع المصالح . وأحداث اليوم مع الأمس . حيث يؤدي
هذا الانحياز إلى كشف الخواص الخفية في شخصية العامل . ويزدى
هذا - كذلك - إلى تعجير التناقض الذي كان مستترا وراء نصية
المصطنعة للعامل الذي يؤمن بها مصلحة مجموعة سياسية حكيمة ذات
بقوة اقتصادية . لكن هذه الطيبة تتبحر أمام الموقف الحارم للمقاومين .
الذي جعل العامل يعبر سياسته وسلوكه . ويظهر حجب
الإنساني . الحجاب الوحشي في كلامه

العامل : (كما لو كان يتم كلامه) كأربال .

على : ولكننا لسنا بأربال ... إننا بشر . ونطلب شعرك .
وسأخذها منها كلمنا التي

العامل : أتهددني ؟ أوصلت بكم الوقاحة إلى هذا الحد ؟

على : لسنا وقحين ، إلا إذا كان من يطالب بحقه وقحا ، في هذه
الحالة نحن أكثر من وقحين

العامل : طيلة حياتي لم يمرؤ أي أحد أن يواجهني مثل هذا الكلام
لأنك أن شيئا ما حدث في هذه الأيام ليحعل للأوباش
حقوقا

بويرة : ماذا تفعل ؟

على : لا لا بويرة ! الزم بصمت ! حرك

العامل : ومادا في استطاعتك أن تصع ؟ لأخرج ؟

بويرة : (لعل) انركبي اركبي على عنقه !

العامل : من هم هؤلاء المقاومون ؟ أنهم ؟ (يصيح ماسر)
للمقاومين الشهداء !

بويرة : يقف . يحاول أن يتجه إلى العامل . وهو يشهر قبضة يده .
فيعرض على طريقته . ألا تسكت أيها العميل . أيها
المتحيز !

والرياضة ، هي خلق الاستجمام بين هذه المعادلة والنس المسرحي عن طريق نقل ثقافة أجنبية وعقلية أجنبية ، تربطان بمرسا والعرب الليبرالي أكثر مما تربطان بالمغرب صمم الشروط الاجتماعية الثقافية المحاصرة التي يجيها بها .

وتشير هنا إلى مسرح أحمد الطيب العليج ، حيث يدور « المصال » في مسرحياته ضد تقاليد وأعراف قديمة ، يرى فيها عائقا في وجه الحياة الاجتماعية ، وهذا ما عكسته مسرحياته المكتوبة عن غولتير ، على أنه يجب ألا ننظر إلى التقاليد والأعراف بمنزلة عن الظروف التي هي شكل

إن هدف المتصال يجب ألا يجاور التقاليد والأعراف القديمة فحسب ، بل الظروف ذات الطابع التقليدي . أما أن نرى جيلا جديدا على تقاليد معينة من خلال هذا النوع من المسرح فإن ذلك يدعم إعادة إنتاج العلاقات التي تشكل التقاليد على غرارها . وهذا لا يبي الصراع في البناء الاجتماعي بل يريد تعطينه وتصيبه ، غير أن الفيز بين عدد من درجات الصراع الاجتماعي والوعي بهذا الصراع قد ظهرا بعد الستينيات ، التي تعد مرحلة الإحياطات ، والمحصرات ، والاقتراب من النموذج العربي ، استبقارا عرسته الظروف الحياتية ، وقد انعكس هذا في المسرح المغربي ، متمثلا في مسرح اللامعقول والمسرح الوجودي وبعده البريختي ، وفي أعمال ترجع إلى التاريخ لتجديد البطولة ، والإشادة بالمعارك التي يخاضها الشعب المغربي عبر التاريخ .

(ب) الانحياز الكامل للتراث ، أو التزعة السلفية :

الشيء الأساسي الذي ميز هذه المرحلة هو ظهور بعض الأعمال التي تتكئ على الماضي المجيد ، وأخذ المعبرة منه ، وهناك أخرى سعت إلى الانحراف في الواقع ، لتنعصر في بوتقة ، ولتخرج منه بوعي جديد ، متولد من المعطيات الجديدة ، ومن العلاقات الاجتماعية السائدة . وسوف يرى كيف كان منظور كل فئة إلى الواقع ، وكيف تم تحديد منظور كل واحدة حسب مطلقاتها الفكرية والفنية .

لقد لجأ المغاربة إلى ثروة ماضيهم الثقافي من جهة ، والتاريخ القديم من جهة أخرى ، بل إلى المدينة البورجوارية في المغرب المعاصر ، فبرزت أمام المسرحيين يروزا حادا ، مسألة إمكانية التوفيق بين الثقافة المغربية والأخرى الغربية ، فكان التاريخ / الرمز محور أعمالهم

(ج) محور التاريخ الرمز / الاستشهاد :

« إن العلاقة بين التاريخ وفي المسرح من أوثق الصلات ، ومن أوثق العلاقات وأقربها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة ، فالحدث التاريخي بطبيعته يقدم للكاتب نوعا من المادة الدرامية الخام ، يتناولها في أثناء الصياغة الفنية شيء من التعديل ، وشيء من التعبير ، وفق مسحة في التعبير ، وروية في التفكير . وهو في جميع الأحوال يصيب وجهة نظره إلى الواقع التاريخي مما اقتصر عمله على إعادة الصياغة لأحداث التاريخ ومعناها من جديد . وأنا سمعت عن ديب الحرب في المسرح المغربي ، فإنه يمكن أن يقال إن أهم المسرحيات التي شهدتها المغرب بعد الاستقلال مسرحية شعرية عن « موقعة وادي المخازن » لحسن

العامل (في غضب شديد) أتسبق ؟ ... أتسبق ؟ ... أنا ... عامل المدينة ، ستري ، سأقتلك للمحاكمة ... ستحاكمان^(١) .

والمحاكمة في حد ذاتها كانت فصحا للتحالف العضوي بين الجهار الذي مثله العامل والقاضي ، الذي هو نفسه النائب العام والمهامي ، فيحولون اتجاه القضية من مدلولها الحقيقي ، ومضمونها السياسي الواقعي ، إلى التروير والزيغ ، حيث كانت هناك إدانة مسبقة للمقاومين الذين حرروا الأرض ، عندما يتعامل النائب العام مخاطبا بر عزة « وإذا تداوم عن أرض لا تملك بها شيئا ؟ »

إن تبادل الأدوار بين القاضي والنائب العام والمهامي ، يدل على أن اللعبة واحدة منها استخفت الأثمة ، لأن الوجه واحد ، هذا الوجه الذي سيصدر الحكم بالإعدام على بوعزة وعلى .

ومن ثم فإن العلاقة المتبادلة التي تربط ربطا وثيقا بين جميع لحظات الحدث ، تتحول إلى تمزق تام ، والوحدة والرشاقة إلى تفكك ، وانتكاس إلى مقاصع متناثرة ، لأن طبيعة الموضوع . والمزج بين مرحلتين مختلفتين من حياة بوعزة وعلى والعامل حميد المهامي ، قد فرضا هذه العمية ، لتحدد دلالات المسرحية بوضوح يؤدي إلى اتخاذ الموقف الهائل الذي لمجتمعت خيوطه لتضع حدا للأزمة التي تعصر قلوب المقاومين ، فمن حالة الأزمة بوصفها لحظة أولية للحدثات تتخلل إلى عمية إيمان ، حدث / الحالة / العليقة الانتهازية .

العامل : ماذا تريدان أن تصنعا في ؟

على : الحل بين يديك .

العامل : ولكن هذه وقاحة ... ألا تعلمان من مخاطبان ؟

بوعزة : الأستاذ المهامي حميد حميل الاستعمار أمس ، والعامل اليوم . نعلم هذا جيدا .

(العامل يحاول أن يكبس الزر فيضرب على يده)

على : لا ، إن الأوباش للأسف الشديد مصطرون لأن يسمموا لعالم صونهم مرة أخرى عن طريقك .

بعد فته

من : كان يجب فته من زمان

(يسل بوعزة وعلى وهما بمرجان من للكعب ، لا نسمع إلا

دقات الرجل الخشبية وهي تنعد شيئا فشيئا مع نزول

الستار)^(٢) .

إن إصلاح الأنظمة الإدارية لا يمكن أن يتأتى دون إصلاح البنى الأساسية الأخرى ، من سياسية واقتصادية واجتماعية ، لأن الإصلاح عمية ديناميكية متكاملة لا تتجزأ ، وإلا كان هذا الإصلاح ميتورا وغير محقق لأهدافه المنشودة . هذا في قام به بوعزة وعلى كان انطلاق من وعيها ، هذا الوعي الذي ربط بين مقاومة الأسس وضال اليوم في إطار الصراع الطبقي الذي ولدت العلاقات الجديدة

بدون بعد أروحت مرحلة ١٩٥٦ - ١٩٦٥ صعود الطبقة البورجوارية

التي حمت عليها مصالحها إيجاد معادلة وسطى بين السلفية والعلانية وكانت وظيفة المؤسسة الإعلامية - فرقة المصورة - التابعة لوزارة الشبيبة

محمد الطريق ، وقد قدمت في إطار الاحتمال بذكرى المعركة الخالدة (وادي الخازن) (١١).

ويركز الطريق - في هذه المسرحية الشعرية - على مضمون يدنا على الحركة النضالية ، والطولة التي شاعها الشعب المغربي ضد هجمات البرتغاليين ، وتأكيده أن الأخلاق الخارجية ضد وحدته وسيادته ستكسر حتما ، ولتقديم نموذج هذا التحالف يلجأ المؤلف إلى الوثيقة التاريخية - بوصفها معطى تاريخيا - لصوغها في النسق المسرحي بين المتوكل ومستبيان .

يقول أريكى لمستبيان وقد جاء المتوكل يطلب مساعدته :
وبكم جاء يستجير وفي قلبه شوق ، في مقلته لجل
هو شهم قد جاء يطلب شها عقرها ، عن وعده ما نحل (١٢)

أما التنازلات عن الأرض وخيانتها ، والبحث عن المصالح الخاصة ، التي تشق عيل الرعية في التوسع ، فكانت ضمن المخطط المقرر للبرتغاليين .

«أريكى» للمتوكل .

لريد الشواطي طرّا وما
بماورهم من ربي وتلال
لريد السيادة للبرتغال
على كل شبر من الأرض الشمال
لريد جمافل أهدكم
لتعمل في خدمة البرتغال

المتوكل .

فكل الشواطي أنصحبها
لكم وجميع الرق والجمال
فال حصر على غير عرشي
وماني اعراض على أي حال
لكم ماأردم فكل الذي
ذكرتم حلال عليكم حلال (١٣)

غير أن الإحساس بالخطر المحدق بالمغرب هو الذي فجر الديمقراطية الددع ، لتخلص من هذه الظروف الخارجية ، ففرض على المغاربة - بما يحد من أبعاد متعددة ، وما يعمل من التحدي الشامل لموامل لأصطهد والاستغلال - الهيؤ للمعركة ، وبناء استراتيجية الدفاع الحصارية والتعنة الشاملة

«أبو الحسن» :

قد فتحت للورى باب الجهاد ولم
بعد لنا غير أن نطرحها البلا
صنع الفجر في خلق البود ومن
نبح السجج إذا في الساحة أهلا

أبو الحسن (وقد رفع يديه إلى السماء) :

رب استجب لدعائي وانظم ليلى ال

إسلام واجعل جيوش الكفر تنحدر

(بعد صمت قصير) (١٤)

عذا تباع فللولى الغنى في يلى
بأسجس المال ونحن لنستصر

إن الدعاء بهذا الشكل يرى أن الإسلام يجابه عدوا مارقا كامرا ، ويكون البحث في إعادة الأمور إلى ناييها الحصارية الأصلية حادرا للاستشهاد في سبيل الدعوة والقضية .

«أبو الحسن» :

هل عندكم عدة .

«المليدى» :

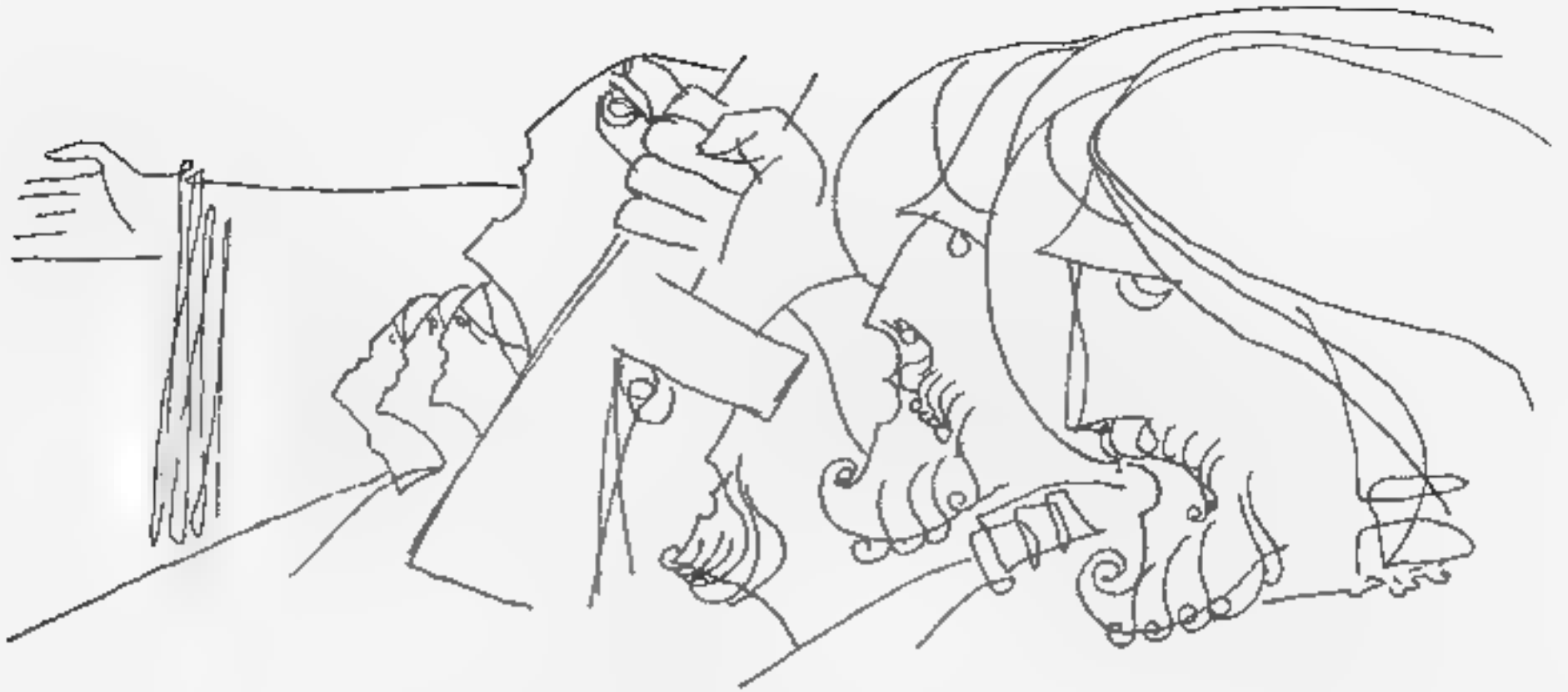
مساعدتنا أبدا
الا لتاجل تسجينا مواكينا
با سننحر أعناق المولوس في
يوم الجلال ونردبهم قواصينا (١٥)

ويعد الاستشهاد - على هذا الأساس - العمود الفقري في شخصية المقاوم . ولايصح الموت موتا مقبلا ، كما هو الحال في التراجيديات ، بل محور البطولة الذي بكل بنية المسرحية على مستوى القضايا ، والصراع الدرامي . إن الموت في هذا النوع من المسرح اصطوري ، لأنه يرتبط بالأرض - بالقضية أكثر من ارتباطه بالقدر أو القضاء ، إنه اختياري

إن حسن الطريق يحمل خطه الفكري خاصضا تصوره الديني للتاريخ . وقد ظهر هذا الخط في مسرحيته «وادي الخازن» ، وتصور على نحو أوضح في مسرحيه شعرية أخرى له هي «مأساة بن عباد» ، التي دعا فيها إلى التلاحم القومي من أجل المصير المشترك ، ولقصايا الواحدة ، فمن خلال الشخصية المحورية «يوسف بن تاشفين» . الطموحة إلى تحقيق التوحد والتلاحم ، يجد أن تعتمد بين حاد - على حوصر ملكه ، ومسته سيادته ، وتحالفت عليه قوات أجنبية تريد التزعزع استقراره وأمه - بمثل الوجه الآخر للتشردم والطائفية . وتجاوزا لكل المطامحات والنصبيات التي تنحر الكيان العربي ، تدب المسرحية الحروب بين الإخوة الأشقاء ، وتؤكد وحدتها الوحدة العربية

ابن صادق :

أنا لأوى في الحرب غير توجع
وجاجسم بسيفها تقطع
إن السليب إذا أراد (تغاضيا)
ماكان يحويه اللسان الطبع (١٦)



صوت : (يسمع داخل هيجان الناس) قدنا ... قدنا يا إدريس إلى
الجهاد في سبيل الله !
صوت آخر : نحن معك يا إدريس .
صوت ثالث : ليك ... ليك ...
إدريس : قل لشيوخنا ياراشد إن الجهاد ركن من أركان الإسلام
إدريس : وهو ركن الإيمان

إدريس : والفصل بين المسلم الحقيقي والمدفق .
من أراد النصر والعزة ، أو الشهادة في سبيل الله ، فيبت برأه
وسلحه إلى (وليل) لينضم إلى حملة المولى إدريس بن عبد الله ، حفيد
رسول الله ، لقتال المشركين بالله ، المرتدين عن دين الله ، وتصهير
أرض المغرب من المحروس والمنافذين والكفار والمارقين^(١٦)
إن الإسلام كان هو الدافع الأول والأعظم في حركة تحرير
العرب ، وقت أن حض القرآن على نشر الدعوة وإحقاق كلمة العدل
والجهاد في سبيلها

إدريس : (من فوق جذع شجرة) أيها الناس ! قال الله تعالى
وتبارك : «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل»
وهجاهدوا في الله حق جهاده ، وهكسب عليكم القتال وهو
كفر لكم . فالجهاد ركن من أركان الإسلام ، وهو أقصر
طريق إلى فرض الاحرام ، ولتبدال الإيمان بصلاة ، فلا
تقتلوا إلا من خرج لقتالكم من المرتدين والمشركين ، واحرقوا
دم الأسير والشيخ الكبير ، والمرأة والطفل الصغير ،
ولا تحرقوا الكنائس والبيع ، ولا صوامع زهد البصاري
وأديرة الرهبان . ارحموا عزيز قوم ذل ، فإن كتب لكم بصر
فرتم بعيانم الدنيا ورضا الله تعالى ، وإن كتب لكم الشهادة
وخدمتم أبواب الجنة مفتوحة لكم . وهذا الله إلى ما به الهدى به
خير الإسلام والمسلمين»^(١٧)

لقد استخدم التراث العربي في هذه المسرحية استخدام إيسوبوجيا ،
لا معرقيا ولا تاريخيا ، بمعنى أن هذا الاستخدام يحاول السيطرة على

المعتمد ليوسف بن تاشفين
إما نحن إخوة جـمـمـنـا
اليوم كالنحل نخوة عربية^(١٨)
اصباد (جوهره)
هل من جديد؟
جوهره.

لست أدري مسـاجـري
فالحيش في كل ألوهة لجمهرا
رحلنا ما من رجائه واحد
إلا وهلل عاتحا أو كبرا^(١٩)
يوسف .

أمة العرب هكذا فعضمتها فرقة
بـلـ نـحـادـل واثـقـام^(٢٠)

إن المسرحية تطرح - بالخاص - عناية الوضع الذي يحكم الواقع
لعربي ، عن حين يتجه العالم إلى التكتل والوحدة القومية
إن البلاد العربية تشهد اليوم ازديادا مطردا في عدد دولها
وقطارها ، ونقصا واضحا في الوعي والإحساس القومي بين أبنائها ،
وفي هذا إشارة إلى الرقة الإقليمية ، وطغيان التماقة «القطرية» ، التي
رفضها يوسف بن تاشفين رفضا مطعما ، فكان هو الزمر التاريخي الموظف
نقد الحاضر العربي ، وتصيح الحرب في هذه المسرحية دفاعية
بالضرورة ، فهي لم تدم إلا دفاعا عن الحق مفلس كما هو معلوم . وهي
بالضرورة حرب مقدسة . وقد حقت الشهادة فيها . ويمكن القول عن
نفس في نظري الآخر إنه مجرد قتيل بالضرورة ، قتله الحق فاستحق
القتل

وتظهر الدعوة إلى الاستشهاد بوصفها في مسرحية مولاي إدريس
لأحمد عبد السلام البقالي ، التي أخرجها الطيب المصديقي . هي
لشهد الثامن عشر تبرر الدعوة إلى الجهاد أكثر حلا .

تطور التاريخ بهذا النوع من الفكرة ويصح التاريخ في إطار المسرحية إطاراً يتلشى فيه التطور التاريخي ، حتى تبدو هوائى التاريخ طبيعة ثابتة وأبدية ، يتم فيها استسلام الناس للقوى المتجهة في المجتمع ، وتصح دعوة أية طبقة تعنى أنه من الممكن - انطلاقاً من مصالحها الطبقية - وانطلاقاً من وعيها الطبقي - أن تنظم المجتمع طبقاً لمصالحها وهذا التنظيم ينعكس على نحو آخر في مسرحيات أخرى تركز على الاستشهاد في سبيل الوطن ، كما هو الشأن في مسرحية «ملاد ثورة» على الصقل ، و«بقيت وحدي» لأبي بكر القنتوي ، من حيث تصح الجهاد القمعي للاستعمار العرسي الذي حارس أنواع التعذيب للوطنيين في أثناء مرحلة المقاومة

إن تباين النسيج الدرامي في شخصيات للمسرحيات السابقة الذكر وأحداثها واختلافها من زمن إلى آخر ، ومن بيئة إلى أخرى ، لا ينفي حقيقة السيادة للأرض - بمعناها الوطني الخالص - فهي مركز الدائرة في الصراع بين الحرية والعبودية ، حيث تتم عملية الانتماء بالأرض عبر التجسيد المسرحي في إطار «الصراع الفكري» أو في إطار الصراع الدموي ، وقد تتم في إطار العرض التاريخي ، كما رأينا ذلك في مسرحيات «وادي الحارث» و«مأساة ابن حباد» لحسن الطريق ، و«مولاي إدريس» محمد عبد السلام البقالي ، أو في إطار الواقع المعاصر ، كما صرى ذلك في مسرحية «نار تحت الجلد» لأحمد بنسيمون ، حيث نعيم البطولة على مجموعة البشرد لا من تخصيصها في فرد واحد .

٢ - استغلالية المسرح :

المسرح السياسي من منظور تاريخي

فكرة الأرض والارتباط بها ، والتضال من أجلها ، أو من أجل استردادها ، هي فكرة أساسية ومحورية في العمل المسرحي بالمغرب ، من واقع المسألة الملاحية المرتبطة بتاريخ التضال الوطني في البادية المغربية ، ضد مصادرة الأرض ، وإكراه أصحابها على تركها ، أو الاستيلاء عليها عوة من قبل المستعمرين الأجانب بالأمس ، وهذه المسألة ترتبط بتاريخ الحركة الوطنية المصادرة للاستعمار المباشر وقد برزت بشكل واضح في كثرة من المسرحيات . نذكر منها : «الرهوط» - مكسة أرقام - المضفادع الكحلة - المختطفة لمحمد شهرمان ، وطورا والمسا الحظر محمد ديانا ، ومن أجل أرض بعد الهادي بورويج تأليفا وإخراجا

وهناك نموذج لقصة البطولة والحرب في المسرح المغربي المتميز ، يتمثل في المسرحية الشعبية «نار تحت الجلد» لأحمد بنسيمون ، التي اتخذت من النسيج الدرامي للمادف وسيلة لتحديد معنى البطولة والاستشهاد من أجل الأرض

(يترن الصابط وحراسه ، إلى أن يصحوا على مقربة من الشهيد) .

الصابط من أنت ؟

الشهيد : إنسان من هذه الأرض

الصابط : من أين أنت ؟

الشهيد : من كل مكان

الصابط : (في لحظة حارمة) هل تعرف أنك تخون الآن مكانا لآخر لأمتك فيه ؟

الشهيد : (متحديا) بل هدي أرضي

مها تحتاج النسخ جندوري .

الصابط : (يغضب) ونمذ لسانك أيضا في وحيي ؟

قل من كنت تخاطب ؟

الشهيد : (يأبى) ضمي أو أهل أو أرضي .

لكن ما شأنك في هذا ؟

الصابط : (محزم) هدي سلسلة من أمثلة تجلوك لنا (مشيرا إلى يد الشهيد) هل هدي كحك أم قلبك ؟

الشهيد : هي بالنسبة لي الوردة والشمس

هي بالنسبة للفلاحين الهال لديك

القلب التازف في كل زمان

المستوف نعه

كي بشرت مائة ميلك المالك .

الصابط : ما شأنك بالفلاحين الهال ؟

الشهيد : ابن الأرض وفلاحوها أهل .

الصابط : أفكارك هدي وصلتنا من قبل

وعرفناك أتيت من أجل التحريض

فلتذهب تنح ، وإلا ..

الشهيد : (صارخا) لن أذهب . . لا (الفلاحون يرددون نفس

الكتاب السابق)

الفلاحون لا ... لا ... لا ...

الصابط : (غاصبا على حراسه) ماذا أسمع ؟

هل رددت الأرض هي الأخرى لأه ؟ (١٧١)

مرص الفلاحين الذين سلبت أرضهم من قبل الصابط الرمز جعلهم

يعبرون عن سخطهم على الوضعية التي هم عليها ، ويرفضون المعمرين

الجدد ، والفلاحين المظلومين المرتبطين سياسيا بحكم المعمرين الجدد في

محاولة تعطيل الصراع الطبقي :

الشهيد الريل : (يرتدي لباسا ريفيا يتكون من جلباب وحمالة)

من أقصى جهة في شط المتوسط جئت

مسحت عيني زرقته طفلا

عازلت الأمواج عطفاي

(صورة طفل ريفي عند شاطئ البحر تعبت قدماء الصميرتان

بالموج)

اسمي ، عمو ، فانا لا أتذكر لي اسما

وصاحني من شهداء الثورة في الريف جوي عن ذكره

فانا باسمهم ، باسم الريف أتيت

عرفني الأرض هناك فني

أنجول في الغمامات . (١٧٢)

من خلال هذا والمغرب ، لا يمكننا معالجة الموضوع وتحليله دون

ربط دلالة بالواقع السياسي والاقتصادي ، لأننا لنا حيال نظريات

سياسية ، بل أمام أدب سياسي ، وفرق في الربط بين القضايا الاجتماعية

السياسية والفكر السياسي ، فكان جرأة في إدانة الظلم والدعوة إلى

التحرر كان الشهيد بكل ما يحمله من عدايات القهر والظلم والفساد

الإقطاعي ، وتحريره من الاستبداد السياسي . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يزولج بين الخاص والعام في حياة القرية ، بين شقاتها وأحزان الشخصيات التي اختارها لحكايته ، ومن هنا كانت مهمة المصنف في المسرحية هي تحليل الشروط الموضوعية للتطور التاريخي في بلد عصره ، لاتحاد الموقف الهائل الذي تجل في نهاية للمسرحية ، حيث كان الفلاحون يقربون شيئا فشيئا نحو مقلعة الحصنة ، ويتوزعون في ثلاث مجموعات ، تتكون كل مجموعة منها من سبعة أشخاص إلى ثمانية ، ويرفون أياديهم بمناجرهم وقروصهم وهراواتهم ، هاتفين في صوت واحد :

أيتها الأرض
هذا عهد منا وقسم
حتى تنصر النار الكبرى
نار تكن فينا في اللحم وفي العظم وفي الدم
يولد هذا العالم ثانية فينا
مشعلا بالثورة
ظلا تطمح عياد
بالحب وبالنور
دينا نخرجها من ديمور -
المظلم نبعث في آفاق الحلم
أيتها الأرض
أيتها الأرض
هناك سنسج رجس المأخوذ -
نعيد إليك بكارنتك الطفلة هذا عهد منا وقسم
أن نهي حتى آخرها هذه الرحلة .

وهذا تكون هذه المسرحية مواكبة للحركة الوطنية المغربية منذ الثلاثينات ، وهي مسرحية عادية البؤرة ، فضلا عن التسجيل والمواكبة التاريخية . إنها دافعة لحركة التاريخ ، إنها إبداع الإكسبر الذي يصير التاريخ .

إن التاريخ لا يعيد نفسه مطلقا . إنه في صيرورة ، ومن لا يساهم في خلق اللحظة ، يصبح في إبداعه بعيدا عن تجسيد البطل الشعبي في المقاومة . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يتحد الأحداث التاريخية هيكلا رميا ، يرمي بها إلى مشاهدة معاصرة ، بهدف توعية الجماهير المغربية بالتحولات التاريخية ، بل الواقع المعيش

الطيب الصديقي ومحاولة تأصيل الشكل

أصبح التاريخ معيدا - من حيث دوره ووظيفته - بالنسبة للطيب الصديقي ، وأضحت فائدته قوية حين كانت «المقاومة» هي محور الدراما الذي يزكي جذوة التاريخ الوطني للشعب المغربي ببطولات جهيرة ، تملك قوتها وقايلتها في تجسيد الهدف الذي يرمي إليه الكاتب

لقد جسد الطيب الصديقي أطوار معركة «وادي الحارن» في مسرحية «محاركة الملوك الثلاثة» ، التي تمكينا صفحة من تاريخ المغرب في أثناء حكم السعديين . وهي من حيث الموضوع تشبه للمسرحية بني كتنها حسن

يعرف أن همه ومصيره واحد مع سائر الشخصيات ، وأنه كل لا يتجزأ ، وأنه - من ثم - يجب أن تكون وفقة رجل واحد ، على نحو ما ورد في آخر المسرحية :

(تسمع أصوات حرب : طلقات رصاص ، وأزيز طائرات تقصف وحيا نهدا الأصوات تعبر المنصة جياعة من ستة إلى عشر جنود في حالة فرار ، مهروبين من الجبن إلى اليسار وعلى الشاشة ، في أعلى المسرح يرى تراكيم حش الأعداء في أعداد هائلة يعود الشاهد الربيع إلى صف رفاهة اللين استمعوا إلى شهادته بمعاقبه ويقطوه ومن بينهم أيضا يرح الشهيد الثاني ، لكنه هذه المرة من صحايا هجوم الأخوة الأعداء)
الشهيد الربيع الثاني (يرتدى أنمالا رثة . ويبدو أنه مات بعد تعذيب وحشي) .

وأنا من وطن الأبطال
أجىء ، وحاضرة في ذاكرة دماي أحوال
مها تلفوا كيف يموتون وقروا .
كنت الطفل وكل الأطفال
وردوا البج الأتوال
عذبوا سقياء

وتسبحنا ، وصغارا كنا ، وتوزعنا بحس الوطن الملل
وكبريا في الساحة لاندري ..
غير فنون قتال

هرمت ثورتنا الأولى ، لكننا لم نزم
ودعونا عن موطننا ظل المحتل الطامع
وحسبنا أنا الفقراء مسعد
وميش مع الإخوة أسيابا
لكن ما أقسى ما كان لنا من هول مفاجأة
في آخر هذا الزمن الناج

الأخوة من دما صاروا أعداء
طالبا أن نصف بعد عاه قتال هتكتنا
طالب أن نرفع عنا . . .

قيود سجون
أنوار مجاعات
وبيل الفقر (١٩)

إن الثورة الربيعية تعد أعلى مراحل الكفاح الوطني المسلح ، حيث مرجت بين عمل السياسي والمطور السياسي ، تاركة آثارها وبصياها على جذور التاريخ المغربي في أثناء المقاومة . ولقد كانت المرحلة الأخيرة من هذه المقاومة ، وهي حرب الريف ، لافتة للنظر ، وقد اقترنت من الحد الأدنى الذي كان في وسعها أن تتحول فيه مالمعون الخارجي إلى ثورة بحرية . ومن الممكن أن تعد الانتصارات الربيعية من بعض النواحي - بطولات باهرة ، في أنوال (يوليو / تموز ١٩٢١) فقد الجيش الأسباني مائق مدني ، ومنى بسمانة أسير يسهم الجنرال سلفستر

ولقد تميزت المراحل اللاحقة بالصراع مع الإقطاع الذي خلف الاستعمار . ومن ثم طمعت المسرحية إلى تخليص الإنسان من الركود

الطريق ، لكن الفرق يكمن في الإخراج وفي أسلوب الأداء والتشخيص ، وفي محاولة تأصيل الشكل المسرحي الملائم للمضمون .

وإذا نحن عدنا إلى سبب المعركة وجعلناها ترجع إلى كون السلطان المتوكل قد أقصى من الحكم ، بعد أن قناه عبد الملك . وقد حاول المتوكل استرجاع عرشه فراح يستنجد ببستان ملك البرتغال (١٥٥٧ - ١٥٧٨) . وكان المتوكل قد استغل - على الخصوص - المشاعر الصورية لهذا الأخير ، الذي أراد أن يكون خادما للعقيدة الكاثوليكية ضد البروتستانتية المسلمين . وقد وقعت المعركة في ناحية القصر الكبير ، بين وادي لوكوس وراعه وادي الهارن ، وقتل فيها الملوك الثلاثة

وعما أن هذا الحدث التاريخي قد مكن المغاربة من الحصول على موائد مادية على حساب البرتغاليين ، وجعلهم يكسبون حظوة في الخارج ، فإن الصديق قد فكر في تشكيله بأسلوب جديد ، وبصورة مطابقة للواقع ، وذلك بتعبئة أكبر عدد ممكن من المثاليين ولإكسسوارات ، حتى يحقق درجة عالية من الدقة وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم ، وشارك فيها حوالي ٥٠٠ شخص . كأن معظمهم من عناصر الجيش المغربي ، ولما كان عدد البياض والأفراء الذين حيروا هذه المعركة ضئلا ، فإنها لم تعرض إلا مرة واحدة كما يقول الدكتور حسن النسي

لقد أعاد الصديق استخدام التاريخ في مسرحيات أخرى تشخص بعض المعارك ضد الاحتلال الأجنبي ، كـ «مسرحية مولاي إسماعيل» و«سيدى عبد الرحمن المهدوب» . «مولاي إسماعيل» قدمت مسرحية «المغرب واحد» بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء وكان عليه أن يسير أعمار التاريخ ، وبوظف الوثائق في بناء عمله هذا ، حيث كان عملا دراميا ، تتلاحق في ثناياه مشاهد للقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسي . وسرور الاستقلال (٢١)

ومن المسرحيات التي يمكن أن تتحل في إطار أدب الحرب ، هذه المسرحيات التالية ، المكتوبة في منظورها الفكري والأيديولوجي والصيني :

١ - بناء الوطن : بالشعر الشعبي
تأليف : أحمد الطيب العلج
أوبريت غنائية -

إخراج : السروش - فريد بنسارك
الحان : الكوكبي - محمد عبد السلام
٢ - القنطرة : بالشعر الشعبي

تأليف : أحمد الطيب العلج
إخراج : أحمد حسن الجندى - للدشراوى
الحان : الكوكبي - محمد عبد السلام

٣ - بنادق الأم كراو : برشت
إخراج : فريد بنسارك
تقديم وأداء للمسرح الحامى
٤ - الواقعة :

تأليف : عبد الله شقرون
إخراج : محمد عمى

٥ - أنجاد محمد الثالث :

تأليف : إدريس التادلي
إخراج : الزباني

وتبقى جل هذه الأعمال ، في مضمونها وبعدها السياسي ، مرتبطة بالتاريخ من منظور لاجدلي ، على نحو يجعلها تنقل التطور التاريخي ، وحتمية التغيير . حتى إن تشيخ الأحداث يحس صرخة مصطنعة من مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب العلج . من كيف أن العلاقات المتوردة بين «السي حمرة» و«السي بوعزة» كانت سبب المعارك ، ونهرق الدماء من أجل الماء . وكان الصراع ما زال قبيحاً تبدأ المعركة هكذا

أعدهم :

النار كدات النار كدات
بأولاد الخلال طغى النار
كولوا للشبح راحا شعلات
والصبيبة الخار مع الخار
البوعزاري :

ها جبنوا والناس شهود
ها اللي بدوا بكلام العار
الحزراوى

ها اللي تسمموا الخلود
وها اللي شعلوا هاذ النار (٢٢)

ثم يأتي الحل أخيراً بعد مد فطرة بين المتباعدين ، وتحقيق مريد من الثغاب ، في إطار رومانسي ، حيث كان حب «شامة» بنت بوعزة لإدريس من السي حمرة في نظر العلج هو البديل للصراع ، بل هو السلم النهائي للحرب القائمة . ويبدأ يتم الفهم فوق كثير من الأسباب والعوامل التي خلقت الصراع . وهذا ما يعملي أقول إن البعد الصلي المعهومي التحرري في تلك المسرحيات - والقنطرة نموذج - لا يرقى إلى المستوى الواقعي لينتج عنه بعدا فلسفيا

الموقف من الحرب من منظور لاجدلي :

ومن بين المسرحيات التي تزيد أن تطرح موضوع الحرب طرحا «إسبانيا» ، وتفضح الوجه الآخر للحرب التي تفرخ المخطئين والأراذل والفقراء واليوس ، مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب العلج ، ومسرحية «الشهد» لأحمد الطيب العلج .

في الأولى تلمس إدانة للحرب في جدلية الحوار بين الزاهد والصحاح ، وهي إدانة تتحد لنفسها مسحة فلسفية .

الزاهد : القصر صفة ملازمة للبشر ، وهو يدعو إلى الاستسلام .

وعلى هذا فالاستسلام وحده هو الذي يبين من هم عميق للحياة

للصحاح : (مشيرا إلى القتال الذي يصحبه) النتيجة ، سرور أبث في

هذا الخيال روح المقاومة ، فأجعله متحررا على أسوس والتشرد والاستسلام ، تلك للمعان التي تمثلها أنت ، وتنف أمامها عاجزا .

الزاهد : وماذا بعد ذلك ؟ سابق أنا هو أنا - زاهدك مستسلم ، فليس مثالك بقادر على تغيير

التحولات مع . بالحروب التي استرعىها الصعابة من الأبدية والحكام لتحليل ذكرى الشر على الأرض ... أن يصرفوا إلى بعض الحيوانات التي يمكن أن ترضى شهواتهم المصحبة العاصفة ، كالملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وصيد الحيوانات المفترسة .^(٢٠)

غير أن التجريد الذي طغى على دلالات هذه المسرحية ، يحس مسألة ارتباط الوعي العلى بالعلاقات الاجتماعية تظل مطروحة للنقاش ، لأن هذا النوع من الروى - كالوعي الاجتماعي إجمالا - مرتبط بالمجتمع وتابع له ، لا يعمل من العسقة نظرة إلى العالم وأداة للتغيير ، ترتبط بروابط الإنسان مع الواقع ، وروابط البشر بعضهم مع بعض . خصوصا أنها تهتم بدائرة خاصة من الأسئلة ، خاصة عن الروى المتبادلة بين الوعي والوجود ، أى المسألة المرتبطة بالنسبة إلى العام . إن الصفة التوجية للفلسفة تكمن في أنها نظرة البشر إلى العالم ، وهذه الصفة هي التي نلاحظ غيابها في هذه المسرحية ، بل في المسرحية الثانية كذلك ، مسرحية « الشهيد » للطيب العليج ، لدى محور صياغتها حول سليات الحرب ومناقشة أبعادها .

ويقول الدكتور علي الراعي عن هذه المسرحية : « ... هي مسرحية من فصل واحد ، نجد فيها حثيا عجوزا رث الثياب يطرق باب منزل صميم تدبره أسرة مكونة من الزوج ملوك وزوجته سكينة وابنتها سناء وصحى ، والثانية ابنتها من روج سابق

« يطرق الجندي الباب ، ويلج في الطرق ، فعين يفتح الباب فجاء سكينة بمنظر الجندي المزرى ، فتكاد تطرده طردا ، وترغم أن لا تدخل بالمنزل ولا مأوى ، وأن على الجندي العريب أن يرحل . وهنا يدخل الزوج ويعلم أن الجندي يملك داهم كثيرة ، وأنه قادر على الدفع هورا ، فيعترف له عن معاملة زوجته الخشنة ، ويأمر له بالطعام ، ويعدده بأن بيت بالأصطل .

« يجلب الجندي مجددا شديدا عرو ضحى ، ابنة سكينة من روج سابق ، يجد لذة خاصة في أن يدهوها ابنته . ومن حديث يدور بين سكينة وبين الجندي . وهما متحدثان . نعم أن الزوج السابق لسكينة هو هذا الجندي الرث الثياب ، الذي نعتك بحسبه الخشنة من قبل وبق

« وسلم أنه كان يوما ما بمثلا كبيرا . فأساء بنقاد يده ولا يجد الجندي مدا من ترك هذه المهنة الخاسرة . وتقوم حرب فيقرر أن يحرق في سلك جيودها ، سعي وراء المال ، مقسما ألا ينال أحدا من الأعداء بسوء .. لأن الحرب التي يفرصها هي حرب عدوانية ظالمة . ثم يستعي الجيش من خدماته ، فيعود إلى المدينة بحثا عن زوجته وابنته التي أجبها منها وتركها وهي بعد صغيرة »^(٢١)

وبعد أن يتعرف الجندي على سكينة ، ويعرف أن الوضع قد صار



معايراً لما كان يعتقد ، بل مخرجاً خصوصاً أن ذاكرة استه قد وشتت نموه - فإنه يتقرب عائداً إلى الحرب .

سكينة : بعد أيام قلائل من غيبته ... كان ضمن شهداء الفريق الأول .

الحندي : شهداء ... أنتمين صحايا هذه الحرب شهداء ؟ ... خديعة وأنى خديعة ! ... بل أكبر خديعة عرفها الإنسان منذ الأزل ... كلمة شهداء هاته ... أكبر معادلة يستخدمها الطغاة السفاحون للتحرير بالأبرياء السذج وتقديمهم لساحات الحق والنعص والكراهية والموت على أنها ساحات الشرف والمجد والعزة والكرامة ... بكل بساطة دفاعاً عن أفكار لا يبرحونها ، ولا يؤمنون بها ... وليقتضوا لحميم قرباناً لحب السلط ... والتوسع والسيطرة ... وفرض النفوذ . شهداء ! متى كان الذي يموت في حرب ظالمة على غزو الشعوب وإدلال الضعفاء شهيداً ؟ ! ... لا ياسيدتي ... ما عندك إلا أكذوبة لاختراعها الموهوبون المفرورون أحداث الإنسانية والحبة والسلام ... مائلك إلا أكذوبة يستعملها القنلة المسطة ليبروا محارزهم ، ومذاهبهم التي تذهب بحيوات عديدة لقاء وهم كادب يسمونه النصر ويدعونه الفؤاد ... فينس الكاسب والكسوب ... ^(٢٦) نفس القاتل والمقتول ... ^(٢٧)

وشخصية الحندي في هذه المسرحية ، وفشلته في حياته الفنية بعد تسلط النقاد عليه بالنقد اللاذع ، والمسخط والخط من أعماله ... كلها عوامل حددت وعيه ، بل بواحث الفعل عنده ، بعد فشله في العودة إلى زوجته وابنته .. لكنه وصي شقي ، يرى في حب المال من أجل الجاه والثراء رداً على للنقاد . لما عن فشله العاطفي فبرى أن الاستسلام هو اسهل الهائل له . وهذا ما يجعل الصعوبة الفعلية في مثل هذا الفعل هو كعبية تصعب فردية للقاتل وأمانيته والخروج به من العادة إلى الطبيعة ، ينتحول الشخص إلى رمز للمقاوم الذي يخطر في الواقع وهو مسلح بالوعي الحقيقي الذي يحميه مؤمناً بقصته التي هي قضية الإنسان .

وبجانب الرمز الذي يدعو إليه هذا الحندي :

أنا ، وبكل أنانية ، وبلا تواضع ، وبهذه الأسمال البالية الرثة ، أستحق غملاً لا يكتب عليه الحندي السلام ^(٢٨) .

وهذه لغة تتكرر في كل اجزاء المسرحية بوصفها وسيلة لإقناعنا بموقفه الاستسلامي .

احمدى ولكن من الأحسن أن أظل شهيداً ... ومن الأسب لنا جميعاً الا تحدث ثورة في هذا المأوى العادي للعظمى ... ولننضم للقدر مادما لا نملك له إلا الاستسلام ^(٢٩) .

إبه التآرجح بين حدة لاختيارات ، قاتلتي النصي ، او عدم الاستقرار ، سمة صيحت نظرة البطل إلى الوجود ، دون أن تغفل هذا التآرجح مانحدرة إلى الحياة والحبة والسلام

الحندي : الحياة مسألة إيمان وأنا مؤمن بالحياة ، والحبة ، والسلام . إن سبة الدين بواقهم الأجل المحتوم وهم على قواشهم الوثير فوق سبة الدين يستشهدون في ساحة الشرف ^(٣٠) .

وهكذا يصنع الموقف الهائل للجندى بارزاً ، يؤكد بوضوح مناوئته للاستشهاد ودعوته إلى الاستسلام ... بل إلى الحياد .

إن الواقع يؤكد أن لا مجال للحياد في الحرب . والسب بسيط : فحيث أنه لا مكان - منطقياً - للحياد ، فإنه لا مكان - مكانياً - للحياد . وإلا فأي إذن تضع هذا النموذج الذي يبحث عن المساواة والإنصاف والديمقراطية ؟ إن الديمقراطية لا تتحقق من تلقاء ذاتها ، بل تحتاج إلى أدوات تتحقق بها . وأدوات الحرب هي البشر أساساً ، والأسلحة أدوات ثانية . وبالأدوات ترأح العواقل من وجه تحقيق الديمقراطية . وهنا نجد أن البطل - عند الطيب العجيج لم يتخصص من الرؤى المغلوطة ، بل من النعمة الرومانسية التي لازمتها ، حيث الحب المحرد هو الطاغى على العلاقات البشرية في أعماله ، وما يجب تأكيده هو أنه لا معنى للحب إلا مسياً ، حتى نعرف المسكر الذي يذافع عنه الكاتب . إن من مخرج من الحرب ، من السياسة ومن منطقها ، كمن خرج إلى لا محل . وهذا ما يؤكد الحندي في المسرحية .

عروبة الحركة / حقيقة قومية :

جبل القصب في المسرح المغربي

عبد الكريم برشيد :

مدخل أساسي :

على الرغم من أن الحرب لا تأتي إلا بعد الاستعداد لها فبها تأتي دائماً قبل أن يتم هذا الاستعداد ، وهذا طبعاً ليس سوى نتيجة منطقية لطبيعة الأمور ، أي نتيجة لتخلف الواقع عن الوعي المتقدم ، أو لتقدم القيادة على القاعدة - لا فرق .

لقد استطاعت حركة ١٩٦٧ تخويس الدهايم المزينة التي عصرت عن ترسيخ العلاقات والصيغ الديمقراطية الثورية على أسس موضوعية من الوعي والإدراك الكامل للمسؤولية ، وأظهرت عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية في الداخل ، وتوحيد الجبهة في الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال ، ولحري الأرض الفلسطينية والعربية .

وكان رد الفعل على الحرية ولادة مذب احتجاجي ، هم الوطن العربي بعد الانهيار والمفاجأة بالحرب ، وبمارستها ومراسلتها وحجمها وأهدافها . فقد وصح كل شيء في الميزان ، بعد هذا الزلزال المصيف الذي ضرب العقيلة الرجبية وفصحها ، وأزال الأقنعة من على وجوهها . هالك خضع الأدب ومقاييسه لمراجعة جذرية ، فبدأ يتحد طريفاً جديداً لرؤاه ، بعضها يعطى للحرب من مواجعة الحاضر عبر اللجوء إلى صياغات الماضي ، ويعلن للاعتقالية ، ويرتحن للغيب ، وبعضها حاول إعادة اكتشاف الواقع العربي وكشحه والإسهام في تغييره ، بدءاً برسم الحاضر بكل تناقضاته ، لتحديد أفق المستقبل بنظرة معاصرة لما كان سالداً قبل الحرية .

وبعيداً عن الأدب المعيد الذي هو الوجه الآخر للبارد لأدب سلطة القمع ، نجد أن للمسرح المغربي قد ارتبط بالمعركة بعد الاستيلاء ، لكنه ليس استيلاء الإبداع والأمل ، لقد أعطى هذا المسرح طابع الشمول ليجعل للفهم الاجتماعية للتوارث والتولدة من الظروف الحياتية - ضمن سلسلة متصلة من العادات والتقاليد والمفاهيم - دوراً أساسياً في صياغة البناء

إنها ليست في جوهرها إلا التعبير الفكري السليم للمسار العاصي الواعي ؛ لأنه لا شيء يحدث بدون قصد واع ، وبدون غاية محددة ومن هنا يقف عند عبد الكريم برشيد بوصفه ممثلاً لهذه المرحلة

عبد الكريم برشيد أو مثل جيل الغضب

من النماذج المتقدمة التي انخرطت في هذا الواقع اعراضا وادب يدكر مسرحية «عذرة في المرافاة للكسرة» لعبد الكريم برشيد ، التي كتبت في سنة ١٩٧٠ ، وإن لم تعرف طريقها إلى الخشبة إلا في صيف ١٩٧٤ ، و«عطيل والخيول والبارود» و«حكاية العربية» و«لاوست والأميرة الصلعاء» و«عروس الأطلس» ، التي تتحدث عن حرب لبنان والتمردة العربية ، وسياسة التشرذم التي طغت على الواقع العربي .

لقد جاءت مسرحية «عذرة في المرافاة للكسرة» بعد المسرحية العربية ، لا لتطرح عذرة الشخص ، لكن لتطرح عذرة للفكرة . ليس عذرة كما هو معروف في التاريخ أو الملحمة ، ولكن كما هو مرسوم في الذاكرة العربية ، وفي العصر العربي ، أي بوصفه رمزا للقوة ، والتمرد ، ومعاربة الاصطاد والاستغلال

وهناك في المسرحية رواية تقليدية يتخلق حولها الناس يوميا في إحدى الساحات العامة ليحكى لهم عن عذرة لعيسى ولكن - ولأن كل واحد هذه الحلقة من المفهرين والمهمومين المستلجن - فقد كان كل واحد منهم يرى نفسه عذرة ، فكان يرب من الواقع إلى الوهم ، ويتنظر اليوم الذي يرغم فيه محتمعه على أن يقول له (كرويت حر) (٣٠)

فالخلة - إذن - من حيث هي من شعبي ، ليست سوى منطق - لا أكثر - للقيام بشرح «إكليبكي» الواقع الإنسان العربي ولعقليته ولروحه . إن عذرة - كما يقول عبد الكريم برشيد - يصبح مجرد حلم المقراء ، حلم العبد في التمرد وفي كسر القيد وانتزاع الاعتراف من القبلة الخائرة .

لقد كتب برشيد هذه المسرحية بروح من العصب ، فجاءت سوداء قاتمة ، تعتمد على تعرية الإنسان العربي ، سجا وأن تحرير الأرض ، حسب دلالات المسرحية ، ومن بتحرير الإنسان في الداخل . فعذرة العبد لا يمكن أن يفادهم أعداء عيس ما دامت قيود عيس في قدامه ، وكيف يبحث عن أعدائه هناك وهم هنا ؟

إن كل الشخصيات المشقة - في المسرحية - تتكسر في الختام بموت الراضى متأثرا بمرصه ، ويصبح المفق في ليل المدينة الخالك السود ، أما اخادى السجين فقد اعربت به أمه أخيرا ، وذلك بعد أن ظلت طول المسرحية تنكر أمومها له

للمسرحية - إذن - تنبى موصفا فكريا ، فهناك الدعوة إلى الوحدة ، وحدة الإنسان العربي أولا ، ثم وحدة الأرض ثانيا ، وصرب الفكر الأسطوري ثالثا ، لكن هذه «الدعوات» إلى الوحدة تصطدم برؤية التركيب الاجتماعي القائم على التفاوت الطبقي ، الأمر الذي يجعل ابدا الاشتراكي شرطا أساسيا لتكوين الوحدة .

وبهذا تعد هذه المسرحية ، تعرية للتحالف المصوري بين الأسطورة والفئات المستغلة (بفتح العين) بها ، حيث تصبح شخصية الطفل الراضى معتمدة على أو تروية القوة العنصرية في تغلفها وتنشأ بأدبى

البرامى للمسرحية ، انطلاقا من التجريب والتجربة ، والتجريب لا يتأسس في فراغ ، إنه يتأسس في التحربة للمهمة نفسها ، بوصفه جزءا منها ، نظرا لتأثير تلك القيم على محمل الوصف الاجتماعي والاقتصادي والفكري للإنسان العربي الذي يعيش في ظروف والتخلف

ولعل أول ملاحظة أساسية بعد المفزعة هي أن المسرح الذي كان نمسا عارفا في عملية التزيمه الرحيص والتسليه الساخنة ، قد أعلن عن وفلاسه الفكرى ، وبدأ يشكل على أرض الواقع إبداع رؤية لا يبعدها الحرف ، ولا يؤخرها الوهم ، إبداعا من أجل بناء ثقافة للمعارضة الحديثة . ومن هنا جاءت كثافة الإنتاج المسرحي للعربي بالنسبة للفرات سابقة ، فخرج إلى الوجود في دولتي جديد ، ومسرح جديد تابع من هوية ابداع المسرحيين الهواة ، الذين يؤكدون انتماءهم التاريخي انراهن ، ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية ، بعد الالتزام بعروة الحركة حقيقه قومية

إن مداهم ديناميكية لاهية هي نقي نفود الأمة العربية في عثها عن دتها وتحقق إمكاناتها ، وهذه المداهم جميعها تستند سحها من ثورية وعية تعصف بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية التي خلقها عصور الاتحاد والتجمد والتحجر ، وتنبى أشباه كثيرة كانت رائحة في الجو لأدلى ، كالإيمان في الداتية ، وفي الاتسافي وراء مسرح الممتعة والتزيمه ، وتبرر الحاجة إلى مسرح مرتبط بواقعا الاجتماعي ، فظهرت قيم أدبية جديدة ، تبلورت في الانتماء الاحتفالي ، وقد نتاج عبدالكريم برشيد ، وأحمد العراقي ، ومحمد مكي . وهو نتاج يبحث عن الديمقراطية ، التي باتت مطلباً عاما في كل الأقطار العربية ، وهما مشتركا بين ابداعيين المتزيمين في المشرق العربي

وبالنظر إلى أن الإنسان قيمة في ذاته ، وأن له حقه ، فردا وجماعة ، في التعبير عن رأيه عند المشاركة في صنع القرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، فإن تحقيق تقدم هذا الإنسان ، وسعادته ، وهمة الوطن ، تطرح جميعا - في الخاض - إشكالية الديمقراطية على المستويين الشكلي والمجهرى .

فالديمقراطية لم تتوقف عند حدود انتزاع الاستقلال الوطني ، بل أحدثت أبعادا إضافية نتيجة لفصول الثورات الحاكمة الإقطاعية وبورجوازية - بعد نبيل الاستقلال السياسي - في مواجهة تحدى «تنحيف» ، ول إعطاء مضمون اجتماعي للديمقراطية ، ذلك أن إمساك الرأسمال الإمبريالي بكل مقدرات الاقتصاد الوطني - للمالية والصناعية والتجارية والزراعية - قد جعله يتحكم في توجيه الاقتصاد الوطني إلى خدمة الأغراض الإمبريالية ، وجعل الحلقات الرئيسية وموضع التصادم المباشر مع الإمبريالية وصلاتها مركزا في كل الحواري الأساسية التالية .

١ - المصدا الوطنية

٢ - القضية الفلسطينية والأرض العربية المحتلة .

٣ - ستول العربي

٤ - الأنظمة الرجعية ومصيرها

وعندما يرجع إلى تحليل كثافة الإنتاج المسرحي في هذه الفترة (١٩٦٧ - ١٩٨٠) يجد أنها لم ترتبط بطريقة اعتباطية بصراع الواقع ،

الذى أصبح عندها تجربة وجودية ، ويظل الهادى ، مرا نشوء النوعى
الحديد ، ومثلا لنقوى الناشئة ، القوى التى لا تقهر ، بالرغم من سياسة
القمع والإبادة التى يتعرض لها المسلمون العرب .

يقول

« أن محارب الموت شىء عث . ولكن أن محارب نجار الموت فهذا
شىء معقول » .

« معيكو : (باضطراب) الفرد ؟ ولكنى ضعيف . ألا ترى أنى
ضعيف ؟ »

الهادى : ترى ضعيف . وأرى صعبا أنا . ولكنى ألا ترى أن صعبى
وصعبك . وصعب كل ضعيف . بفتح قوة ؟ أنت تريد
أن تعيش . أليس كذلك ؟ إذن لابد أن تقهر صعبك .
لأن الموت فى أصله صعب والحياة قوة . يجب أن تحارب
كل ما يعرض عينك للصعب . ألا ترى أنه ليس معقولا أن
تموت عمر . كعيش ذلك الوهم الذى يشيلون له أهيا كل .
بجده الكهنة . تقدم له الضفوس . يحرق له الحور . توعد له
النسوع . تقدم له الدبائح كصحايا .^(٣١)

وهذا الواقع ، أعنى واقع ما بعد النكسة هو الذى يجعل
« معيكو » - بوصفه شخصية لها موقعها فى المسرحية - يختار طويقة
النقد اللادع المشوب بالسطح على ما أقرته عملية السقوط فى السليبات
والاندحارات

« معيكو : كلما توعدتهم ضحكوا . وأعطوني ميثاقا من خشب . وكفرتنا عن
خشب . وقالوا فى حارب حول طواحين الهواء . ولكنى
سأحارب - لا بسيف من خشب . ولكن بسيف من
هـب »^(٣٢)

ويمثل وجه القصب والبرص فى هذه المسرحية بشكل يعطى عليه
لانشغال حدث الحركة . هذا . وقد رفض الانتماء والولاء ، والطاعة
والانقياد للفكر الذى قاد فى احزمة

« هادى » العبد لا يحس وجوده . نحن عبيد - يجب أن نعترف
بهذا كل شىء . كل يستعدنا الواقع ، المبيات ، الأوهام ،
لأصم . صور مشوة ، نقش طنت نجما . يجب أن تدع نفسك أنك
الإنسان - الحقيقة الأولى والأخيرة . نحن عبيد لأصنام بصمها بأبدية
ثم بعدها »^(٣٣)

وهذا البرء من النوعى يحده بشلور فى أعمال أخرى لعبد الكرم
برشيد ، حيث يتحد الصراع عنده مستويات ، لكنها تميل جميعا إلى
تصوير الاجتماعى لوضع الإنسان المتساوى فى الوجود ، على نحو ما يظهر
جليا فى مسرحياته : « فاوست والأميرة الصلحاء » ، « وحكاية العربة » ،
« وعطيل والحليل وبارود » ، وكلها تدل على ظروف اجتماعية التحارى
الحر ، وتدبر اصطفاه الظروف لناديه للإنسان ، وهذان القيم ، وعده
اقتداه على تحقيق الذات . وانتطاعات المكبوتة - حلم الجاح الزائف .
وسلاح امرء عن مكانته . والأحلام والأوهام . ويتحد هذا الصراع
بمدين رئيسيين : حارجى ودخلى ، اجتماعى (سياسى الدلالة) ودافى
(عنى بدلالة)

يقول فاوست

« أرى أطفالا صغارا يجمعون أعقاب المسجائر ، أرى من يبحث فى
الظلمات القادرة ، أرى أناسا يدعون العلم والحكمة ، أرى غيرهم يدعون
العظمة والولاية ، أرى جلاديس فى زى القضاة ، أرى سكارى فى رى
المقهاء ، أرى ساء احرقى التلب فى اللآثم والكاء ، فطبع ما أراه .
فطبع ، فطبع »^(٣٤)

وهو يانا بويل فى مسرحية حكاية العربة

« حثكم أطفالى من غيمة الفضاء

تدليت إليكم

أمطرتى السماء

حثكم بالعربات بالمطائرات

بالهوى الراقصة

حثكم بالقبة بالآتنة

بالملاحع الورقية

أفروا ... أفروا يا أطفال المهثين ، كل شىء لكم

البارود والبنادق والحيل الخشبية ... »^(٣٥)

وهى نفس الحمة التى نجد صداها فى شخصية « أبو حارة » فى
مسرحية « عرمى الأطلس » ، حيث ممارسة المسخ فى لعبة ساحر وعبدة
الخدان تصبح قما ، ولعبة العروسية تصبح حربا طاحنة ، وأيضا فإن
شخصية الفبصر فى مسرحية « العربة » تنقل إلينا نفس الموقف .

« اصموا بأبأعى فى كل مكان ! .. ما يهمنى هو أن تمشى العربة
أحرقوا فى هذه المدن ... كل المدن ، فليرقص المتهوكون على الأحمر ،
ليرقصوا على وقع الألم » .

أما مسرحية « عطيل والحليل والبارود » فهى كتابة جاءت نتيجة
للتعامل مع الحركات التحررية فى أفريقيا . هذا أعاد عبد الكريم برشيد
عطيل « وهو الإنسان المغربى الأسود » إلى وضعه ليتنقم من باحو رمر
الاسماء ، والنصرية والارترافى . وملاحظ أن لاستعمار - وهو شخصية
مجردة - قد تحول إلى حقيقة يمثلها مخرج . أى الشخص الذى يورع
الأدوار والخوار . ويرسم حركة امتثال فوق رفعة خشبية ، ويتحكم فى
عملية توزيع الإنارة ، حتى إن مسرحية تصنع من عبدة بسيطة بين تمثيلين
ومخرج ، لتصوير مشاكل مصيرية ، تهم الإنسان المعاصر فى كل مكان ،
وتحاول أن تجعل من رفعة مكانية صيغة غمظها الخشبية ، إطارا جعرا
واسعا ، يستقطب الصراع بين الإمبريالية العالمية والقوى التى تسعى
للتحرر

وهذا ما جعل الكاتب يخلق للواقع التاريخى معادلات مسرحية ،
مكان للاستعمار معادله الموضوعى (المخرج) ، ونفسى الطبقي معادله
أبضا - ويصم . والارترافى بالقتل يجد كلا من عطيل وشهريار ، كما أن
أحداثا تاريخية كان لابد أن تجد لها معادلات موضوعية لتصبح شيئا
محددا فوق الخشبة ، فعمل المخرج - بكر - فقط - موجه للاحتصاص
الاقتصادى ، بل كان أيضا تعريه حصارية وعمومية فصفت كمنهج تحول
له الحق فى إعطاء مظهر أدوارهم وحواهم ومواقفهم واسماءهم
وهويتهم . ويمكن أن نلمس ذلك من خلال المشهد الآتى -

- لابد أن تملحوا عن فواتكم

- سلح -

الشاعر . برج المراقبة

الصوت سم

الشاعر يريد أن توجه برفقة مفتوحة .

صوت تمصرا

الشاعر : إلى الشعوب المحبة للسلام . إلى الشعوب المناضلة ضد القهر والامتناع والامتناع بكل أشكاله إلى الذين يقفون بجانب القضايا العادلة .

إلى الذين يصنعون العالم الأفضل يتأدقهم ، توجه بكلمتنا هذه

إننا لا نريد من عمليات توجيه الطائرات أي شر بالمرة ، وإنما نريد نصت الرأي العام الدولي .

- إلى ما يقامه شعب شرذمة من أرضه .

- إلى ما يجانبه شعب تكالبت عليه الإمبريالية والاستعمار . (٢٩)

وهذا ما جعله يقر بأن حرب ١٩٧٣ كانت حرباً تحريرية ولم تكن تحريرية وهذا الإقرار جعله يزوج المفاهيم ويحطم (بجدة المكان في إنهاء المسرحية .

لقد رجع إلى مادج من هذه الأعمال بعد أن «فرقة الباسم» قدمت «الكيرة» على حلب ، فطُرقت إلى موضوع فلسطين من منظور

• هوامش

- (١) محمد برادة : عودة الأوباش . أفلام . السنة الثامنة العدد (٢) ، مارس ١٩٦٦ . ص ٢١
- (٢) محمد إبراهيم بن عمر : مسرحية «عودة الأوباش» - ص ١٩ ، ١٠
- (٣) نفسه ، ص ١١
- (٤) نفسه ص ٢١ - ٢٥
- (٥) نفسه ص ١٠ - ٤١
- (٦) حسن محمد الخطيب : مسرحية «وادي الخازن» ص ٢٩ (مسرحية شعرية)
- (٧) نفسه ، ص ٣٤
- (٨) نفسه ص ٦٢
- (٩) نفسه ص ٦٨
- (١٠) نفسه ص ٦٩
- (١١) حسن محمد الخطيب : مسرحية «مساءة بن جادة» ص ٢٢ (مسرحية شعرية)
- (١٢) نفسه ص ٢٦
- (١٣) نفسه ص ٣٣
- (١٤) نفسه ص ١٨
- (١٥) أحمد عبد السلام المنقار : مسرحية «بولاي» ص ٥٠ - ٥٢
- (١٦) نفسه ص ٥٦ ، ٥٧
- (١٧) أحمد بسيور : «نار تحت الخلد» : مسرحية شعرية للشهد الثالث ص ٢٩ - ٤١ - ٤١
- (١٨) نفسه ص ٦٦
- (١٩) نفسه ص ٦٨ - ٦٩
- (٢٠) د . عبد الله العروى : تاريخ العرب ، ص ٣٥٢
- (٢١) أحمد بسيور ، «نار تحت الخلد» ص ٨٥ (الشهد التاسع)
- (٢٢) «دورية المسرح الهندي» : كتاب ليضاء ١٩٦٦

تقدمي في أحداث مسرحية الكيرة حول حرب أكتوبر ليس كما دارت في المشرق ، ولكن كما يراها المواطن ، سواء في البادية أو المدينة هنا في بلاد العرب ، لقد ركزت على محورين أساسيين ما يدور هناك «الحرب» وما يدور هناك «العلاء» ، ومجد كذلك مسرحية الزحف المقدس لأبي عمر اللبني ، وهي ملحمة عن حرب أكتوبر «انتزاع الأراضي» وفي هذا الصدد وفي نفس الخط يمكن أن يذكر مسرحية «حكاية الرجل البسيط في الحرب والسلام» لكويتي سالم ، ومسرحية «بيرون الصغير المتجول» تأليف محمد مسكين وإخراج يحيى بودلال .

وهذهما هو إحلال العلاقات والصيغ الديمقراطية على أنس موضوعية ومن مواقف الإدراك الكامل للمسؤولية ، والنصير بشكل حيث ومتواصل من أجل تحقيق التوازن في مجمل الصداقات التي تقومها .

• مراجع البحث

- د . خليل شكرى : أدب المقاومة
- عبد الرحمن بن زيدان : من نصيب المسرح العربي
- د . عبد الله العروى : تاريخ العرب ، «مؤسسة تركية»
- د . مصطفى أبو القشيب : صورة المسرح في الضفة الفلسطينية - المعاصرة
- ضياء كنعان : الأدب الفلسطيني المقاومة تحت الاحتلال . ١٩٦٧ - ١٩٩٨ : الآثار الكاملة . المجلد الرابع .
- «الثقافة الجديدة» : حزب الإصلاح الوطني . وقائع مهمه العدد (١٨) السنة الخامسة ١٩٨٠ . باريس بوردو ، عبد العزيز السمرود

- (٢٣) أحمد الطيب الطنج : الفطرة ، أوبريت وطنية بالزجل المغربي المصنف لي سيج بوحاب مطبوعات مسرح محمد الخامس ص ٦
- (٢٤) عبد العزيز الخطيب : مسرحية الفطرة - للفنون . السنة الثانية أكتوبر / نوفمبر ١٩٧١ ص ١١٠ - ١١١
- (٢٥) د . علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، عام المراجعة : الكويت
- (٢٦) أحمد الطيب الطنج : مسرحية الشهيد ، للفنون - العدد ٣ - ٤ ، أكتوبر / نوفمبر ١٩٧٧
- (٢٧) نفسه
- (٢٨) نفسه
- (٢٩) نفسه
- (٣٠) عبد الكريم يرشيد : جريدة المرز
- (٣١) عبد الكريم يرشيد : صورة في الزاوية المكسرة : مسرحية لم تطبع
- (٣٢) نفسه
- (٣٣) نفسه
- (٣٤) عبد الكريم يرشيد : غروب والأمة الضعفاء (الأفلام العراقية) : العدد الخاص بالمسرح العربي المعاصر آذار ٦ - ١٩٨٠
- (٣٥) عبد الكريم يرشيد : مسرحية «حكاية الحرية» (ملحق جريدة الباسم)
- (٣٦) عبد الكريم يرشيد : مسرحية «عصبل والخيل والورد»
- (٣٧) أحمد العروى : حريزات شهداء ميلاد . مجلة المدينة . العدد (٢) ص ١٠٨
- (٣٨) نفسه
- (٣٩) نفسه
- (٤٠) فاضل يوسف : خمس مقالات في المسرح العربي . الثقافة الجديدة . العدد (١٥) السنة الرابعة ١٩٨٠ ص ١٤٤

المسرح الإقليمي

البَحْثُ عَنِ هَوِيَّتِهِ

لا شك أن العرض بالبحث للمسرح الإقليمي هو مهمة ليست بالأمر الهين ، ذلك أن المسرح الإقليمي في مصر يوصفه دائما لا ينفصل عن الحركة المسرحية بأسرها ، فإن كل مشكلات المسرح المصري تفتل بالضرورة معه بالإضافة إلى مشكلاته الخاصة بطبيعته المتميزة . فندرة النص الجيد ، وسوء الإدارة ، وقلة الاعيادات ، وانخفاض المستوى الفني ، وضعف مستوى الممثلين بشكل عام ، بل ندرة أحيانا (وخاصة المنصر السان) - كلها مشكلات يعاني منها المسرح الإقليمي كما يعاني منها المسرح المصري في عمومته .

ولقد كان الخوض في مثل هذه الأمور حتى أصبح الخديث فيه ضربا من العبث لذلك فإننا سننظر حديثا على مشكلات المسرح الإقليمي التي ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعته الخاصة ووظيفته المحدودة ، آملين من خلال ذلك الكشف عن هوية هذا المسرح ، حتى أن سهم يقدر ولو ضئيل في محاولة الوصول إلى حل لمشكلاته وعظائمه الفنية .

أمير سلامة

أما وجه الاختلاف الثالث فيتمثل في نوعية الجمهور ، فالنوع الثاني من المسارح يقوم غالبا في المدن الكبرى ، وهو في مصر يتركز في العاصمة ، أما للمسرح الإقليمي فإنه مطالب بنقل رسالة المسرح على صعيد أقاليم الوطن بأسره .

ولنا نجد خلافا كبيرا بين نوعية ساكني المدن في الأقاليم ونوعية جمهور العاصمة من حيث الاهتمامات الثقافية واختلاف مستوياتها من فرد إلى آخر ، فالواقع أننا نعيش في واد أحصر صحن ، يمتد على شاطئه . بلنا ، ويجعل الوطن كله كعائلة واحدة ، لها نفس العادات والتقاليد ، التي إن اختلفت فإنها تختلف من حيث الدرجة ، وليس في مصر أقاليم لها عادات أو تقاليد تكاد أن تكون مستقلة عن الوطن الأم ، وحتى لو كانت هناك أقاليم لها هذه الصفة فإن التجربة المحلية لم تكن قادرة على أن ترقى بنا إلى المستوى الإنساني العام تظل تجربة ضحلة . وإذا فهدل معنى ذلك أن كل ما يصلح لأن يقدم لجمهور العاصمة يصحح في الوقت نفسه لأن يقدم في الأقاليم ؟

إن الإجابة ستكون بالإيجاب لو أننا استبعدنا كلية ريف مصر ، حيث يعيش الملايين من أبناء الوطن ، الذين تكشف فيهم الأمية بشكل ملحوظ . ولكننا إذا استبعدنا أولئك من رسالة مسرحنا فإن مهمة المسرح الإقليمي ستضل لا محالة . وهنا نكون بإزاء معادلة صعبة : فهل معنى

ولعل مقارنة بسيطة بين طبيعة مسرح الأقاليم وغيره من المسارح الأخرى ، كمسرح القطاع العام ، أو المسرح التجاري ، تكشف لنا بعض ملامح هذا المسرح ، فالمسارح الأخرى تعتمد أساسا على فنيين حرفيين ، سواء كانوا موظفين بالمسرح (القطاع العام) أو متقاعدين معه (كما في المسرح التجاري) . أما المسرح الإقليمي فإنه يعتمد على جهود الهواة مع دعم مادي من الدولة . ويقصد النوع الثاني أساسا إلى تلبية حاجة الجمهور الراغب في تذوق الفن المسرحي بأشكاله المختلفة ، وتمثل أساسا في شكل فرق لها مسارحها الخاصة ، التي يذهب إليها الجمهور بعد أن يذبح ثمن ما يحصل عليه من متعة فنية . أما في المسرح الإقليمي ، وهو مسرح هواة ، يقدم خدمة محامية إلى الجمهور فإن الآفة تنقلب ، إذ إن الجمهور لا يذهب هنا إلى المسرح بل يصحح على هذا المسرح أن يذهب إلى الجمهور . وإذا كان النوع الثاني من المسارح يسمى كذلك إلى تحقيق ربح ما ، أو على الأقل تعطي جانب من التعففات ، فإن مسرح الأقاليم ، بالرغم من أنه ليس مطالبًا بتحقيق أي عائد مادي ، تتصاعف مسؤوليته ، من حيث إن عليه أن يفرز الجماهير في عقر دررها ، وأن يجعلها تتذوق التجربة المسرحية حتى بالنسبة إلى من يشعرون المسرح للمرة الأولى .

وطبيعي أن يعرض هذا على المسرح الإقليمي شكلا يختلف عن المسارح التقليدية كما سيصبح فيما بعد .

ذلك أن نعرض على أهل الحضر صومًا مسطحة ساذجة تصور أنها لاتصلح إلا للاميين من الفلاحين ؟ إننا لو فعلنا ذلك ظل نظم أهل الحضر محسب بل جماهير شعبنا من الفلاحين أيضا ، كما أننا نكون بذلك قد ابتعدنا عن طبيعة من المسرح . وهل معنى هذا أن علينا أن نقدم للفلاحين عروضًا تتناول مشكلاتهم القسوة وحدها ؟ إننا إن فعلنا ذلك أيضا فسجد أنفسنا جود إلى ذلك التقسيم الذي نأباه ، وهو أن يكون هناك مسرح للفلاحين وآخر للعالم وهلم جرا . فإذا لم تكن تلك الحلول بقادرة على أن تواجه المعادلة الصعبة فهل نكون بذلك قد وصلنا إلى طريق مسدود ؟ الواقع أن هذه المعادلة الصعبة تعرض أحد وجوه التحدى نقي تغير هوية المسرح الإقليمي . وسوف نجد أنه في الإمكان العثور لها على حل لا يترى فقط تجربة المسرح الإقليمي بل تجربة المسرح المصري كله .

لقد حاولنا في السطور السابقة أن نضع أيدينا على بعض الملامح المميزة لهوية المسرح الإقليمي من خلال الموازنة وحدها بين طبيعة هذا المسرح وغيره من المسارح . والآن علينا ، كي نستكمل البحث ، أن نحوس في ذات شأن المسرح الإقليمي لنظم بعض الإلهام بفكر هذا الفنان من مسرحه ثم وضعه هذا المسرح في الواقع الحقيقية .

إن معادلة التحدى الصعبة ، التي أشرنا إليها آنفا ، تكاد تجتم على صدر فنان المسرح الإقليمي في شكل كايومي ، على هي في الواقع تمثل عقدة لديه ، التي لاسيل إلى الخلاص لها . ثم قد أصبح هذا الفنان شديد الحساسية لما قد يشير إليها ، بل إنه يكاد يثور ثورة عارمة إذا صدرت إشارة إلى من يتنى بشكل أو بآخر إلى مشكلات الفلاحين وجميعياتهم التعاونية ، فهو يرى أن وضع المسرح الإقليمي في مثل هذا الإطار إنما هو انتقاص من قبته الفنية ، واستصغار لشأنه ، ومحاولة للقصف على امتياز فنان هذا المسرح . وهم في المسرح الإقليمي يشيرون دائما إلى تجربة أجيال عندما عرضت مسرحية تسمى (أه بالند) في بداية السبعينات ، تناول مشكلات الجماعات التعاونية ، وكان المقصود منها أن تكون نموذجيا لما يجب أن يكون عليه المسرح الإقليمي . ونحن معهم في ضرورة الهروب من هذا الإطار المحدد للمسرح الإقليمي ، ولكن هذه الحساسية الشديدة لرفض كل التعارض المسرحية التي تنسب إلى هذا اللون المسرحي تمثل أحد أوجه الضعف في طبيعة فنان المسرح الإقليمي . ذلك أنه قد تكون هناك تجربة مسرحية بالغة الجدية والعمق والحدة ، تدور حول مشكلات الجماعات التعاونية في علاقتها بالفلاحين ، ثم تنبذ فخر أنها تصطدم بهذه الحساسية وحدها .

هذا اللون من تصميم الأحكام والحساسية للرضية ومحاولات خفض الطرف من معادلات التحدى ، لاتندى في مثل هذه المشكلة وحدها ، بل تكاد تكون الطابع الخاص الذي يميز فكر الكثيرين من فنانى المسرح الإقليمي .

ولنأخذ على سبيل المثال قصة المسرح الجاد . فانت أيضا انجذبت بالحديث إلى فنانى المسرح الإقليمي فستسمع قصة واحدة تتكرر دائما : نريد مسرحا جادا ، مسرحا لا يمتص إلى عروض القطاع العام المجاطة ، أو إلى ظاهات مسرح القطاع الخاص . وهذه أسية نأمل جميعا في

تحقيقها على يد المسرح الإقليمي ، لكن هذه الأسية لم تتحقق إلا إذا نظرنا إلى القصة نظرة علمية ونبدنا التشج ، فليس معنى أننا نريد مسرحا جادا أن ننظر في احتقار إلى أى عمل بقصد فقط إلى إصحات الجمهور ، ولعل من المفارقات العجيبة في هذا الشأن أن تعلم أن جمهور القرن العشرين على امتداد العالم أصبح يميل كثيرا إلى تلك المسرحيات التي تثير ضحكك بل قهقهته ، بعكس جمهور القرن السابع عشر مثلا ، الذي كان يحضر الصحنك ، ويرى أن المسرحية يجب ألا تثير ضحا إلا الابتسام للهلل . بل إن النظريات التي تتناول طبيعة الكوميديا تشير أحيانا إلى أن الصحنك في الكوميديا يقوم بوظيفة تطهيرية تقابل لشغفة والفزع في التراجيديا . ولكن بعض المنظرين للمسرح الإقليمي المصري يرى أن الصحنك هو بمثابة غيابة لوعي الجماهير ، ومن ثم فإن كل كوميديات « الفارح » التي تقصد إلى مجرد إصحنك الجمهور مرفوضة على إطلاقها في المسرح الإقليمي ، مما كانت جودتها . ويحصرنى في هذه المناسبة دعوة أقيمت بمدينة بنها ، بعد عرض مسرحية جادة وإن كانت قد عولجت بأسلوب كوميدي خفيف ، فقد هوجمت في عتف ، وصدت عملا من رجس الشيطان ، من قبل بعض قيادات المسرح الإقليمي . مجرد أن لها بعض الشبه بما يقدمه مسرح القطاع الخاص .

لما أهم القضايا التي تشغل بال فنانى المسرح الإقليمي بشكل حاد فأما هي قضية التأسيس أو البحث عن صيغة أو قالب لمسرح مصري صميم . وكما نعلم فإن هذه القضية برزت إلى واقع مسرحنا في خلال فترة النهضة المسرحية في الستينات ، عندما طالب عدد من المسرحيين ، على رأسهم الكاتب المسرحي يوسف إدريس ، بالعودة إلى ما تصوره بعض أشكال المسرح المصري صميم ، مثل السامر والأراجوز وخيل الطفل وعروض الحارة والمسرحية الفرعونية وغير ذلك . ومع أن هذه القضية قد تبدو جذابة لدى بعضهم فإننا لانتطيع أن نراها إلا صريا من السطوة والحبث ، يمكن أن يدفع بهذا المسرح إلى مآهات لانهية ها . ففنان المسرح الحقيقي لا يجهد نفسه في البحث عن صيغ يباهى بأصالتها ، بل في أن يقدم عرضا جيدا يحقق فيه ذاته ويتواصل من خلاله بجماع مع جمهوره . ومع أن كثيرا من هذه الكتابات المقاصدة إلى البحث عن قوالب أصيلة للمسرح المصري قد كست في حماسة شديدة . فإن بعض أصحابها لم يكونوا واقعين - لحسن الحظ - تحت سطوة هذه الأفكار عندما بدأوا يطبقون ما ينادون به ، ولأخذ على سبيل المثال مسرحية القرافير ليوسف إدريس التي قصد صاحبها أن تكون شكلا مصرية صمما في قالب ما اصطلاح على تسميته بمسرح السامر . لقد كانت في الواقع أقرب إلى فكرة المسرح داخل المسرح ، كما هي معروفة في مسرح براندت للو الذهبي . فالقرافير لا تقدم إلا انحاطا ذهنية مجردة . وليس شخصيات حقيقية من خلال قصة بسيطة ، كما تصور أن يكون السامر الشعبي ، المستوحى من أفراس الفلاحين واحتمالاتهم . ونحن نعترف بأن القرافير عمل مسرحي مريد في تاريخ المسرح المصري ، أعاد فيه صاحبه من كل المدارس للصدادة للواقعية كما سرهما في تراث للمسرح العربي ، إلى جانب إعادته - بطبيعة الحال - من القافية والنكت انشعة وتنصيح عطمة الكاتب عندما يكون قادرا على أن يصهر كل هذه الخبرات في شكل هي متسق مع نفسه . ويأتى أن هذا ما فعله يوسف إدريس في القرافير .

الرحمن الشامي حشدا من المعين والرافضين الشعبيين من خلال نص يقوم على قصة شعبية عن علي الزينو ، وقدم عملا استعراضيا ناجحا ، شد انتباه الجمهور . ومع أن المسرحية لا تعتمد أن تكون لونا من المسرح العالي الاستعراضى فإنها في الواقع كانت أقرب ما تكون إلى روح المسرح الشعبي البسيط . واعتقادى أن أحدا لا يستطيع - حتى صاحب هذا العرس المسرحى نفسه - أن يدعى بأن عبد الرحمن الشامي قد عزز بهذه التجربة المسرحية على الصيغة المتقدمة لقالب المسرح المصرى القديم ، الذى يمكن من خلالها التعبير عن واقع حياة الجماهير المصرية وطموحاتها المسرحية لا تعتمد أن تكون نوعا من العروض التى تنتمى إلى مسرح الفرجة ، يقوم على قصة شعبية بسيطة ، تظهر برعة المخرج في الاستعراض ومع أن هذه المسرحية - لم تكن في مثل شموع العرفير فإنها كانت أسعد بها حقا ، لأنها فتحت أمام مخرجها عبد الرحمن الشامي الطريق نحو مهج وأسلوب في الإخراج ، استطاع أن يطبقه بنجاح في عروضه الأخرى ، حتى لقد أطلق بعضهم على هذا المسح اسم (الطريقة الشامية) كذلك فإن هذه المسرحية أو - بالأحرى - الطريقة الشامية استطاعت أن تصنع للمسرح الإقليمي كله بصيغتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم ، فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبى ، وتتضمن بشكل أو بآخر العناء أو الاستعراض الشعبى الذى أصبح ملازما لهذه العروض بشكل آل ، حتى أصبح يشكل ما يشبه (الموضة) في المسرح الإقليمي ، حتى لو كانت المسرحية لا تحتل عنصر العناء أو الاستعراض فسوف تجد من يقترح إدماجها في العرض المسرحى . إن الطريقة الشامية - حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها مهبعا لمسرح مصرى صميم - قد اقتصر نجاحها على صاحبها وحده ، في حين أحقق أغلب العروض التى حاولت أن تقيد هذه الطريقة ، التى كانت بدورها تبحث جاهدة عن قالب مصرى صميم للمسرح ويبدو أن المخرج عبد الرحمن الشامي ، الذى «يتقن» هذه الأسلوب يصدق من أعماقه ، فصل الاحتفاظ بأسراره بنفسه ، فتجلبت مقلدوه في دياجير الظلمة . ولتأمل معا ما انتهى إليه أثر الطريقة الشامية في المسرح الإقليمي ، كما شهدتها في بعض عروض عام ٨٠ - ٨١

وسوف أشير إلى عرضين حل وجه التحديد ، هما «سيف رى الليلى» ، من إخراج عباس أحمد و «قطعة بسج قرواج» ، من إخراج رافت اللبوري . لما بها من تأثير واضح بالطريقة الشعبية . أما أولها ضد اعتماد على نص من تأليف صهير عبد الباقي ، حاول فيه أن يقوم بإعداد للمحبه دون كبحوتة ثم إناسها ثوبا عربيا من الملحمة شعبية «سيف بن ذى برن» وهو عمل لاشك بالغ الضخامة ، لكن النص المفقود في الواقع للبناء الدرامى السليم ، صعدت فيه بالقرات المتناثرة . وقد عمد المؤلف إلى إسماء كل ألوان التعقيد والعموص على صفة . وربما كان ذلك محاولة منه لاستعراض العضلات ، أو ربما حدث هذا لأن الشكل لم يتصح لديه بالكيفية المطلوبة . وجاء المخرج محشدا للعرض كل ما يستطيع أن يصل إليه من مادة شعبية ، بدءا من الرواة والمثليين إلى المرائى وحيال الظل . دون أن يتذكر من أن يسبق بين هذه العناصر جميعها . وأن يصورها في قلب النص الصغير أصلا إلى الترتيب والوضوح . فاعتمد العرض بذلك أى قدرة على التواصل مع الجمهور

حيث جاء استخدامه للقافية والنكت الشعبية لضرورة أمثلتها عليه طبيعة العلاقة الحدية بين السيد والعره ، وليس مجرد تطبيق مانادى به في بحث عن قوت نصية يصب فيها مسرحه . ذلك أن المؤلف نفسه عندما كتب مسرحيته التالية «المهرة الأرضية» كانت مجرد مجموعة من الأفكار الذهبية ، مقطوعة الصلة بأى عنصر من مادة التراث الشعبى . لقد نجحت مسرحية المرافير بوصفها تجربة فنية أصيلة ، ولكنها أضعفت في الوقت نفسه في أن تشق لكانتها أو لغيره من كتاب المسرح طريقا نحو مسرح مصرى صميم كما أراد لها مؤلفها . وهذا أمر طبيعى ، فلا يستطيع تجربة مسرحية أو مجموعة من التجارب أن توجد ذلك القالب المصرى القديم الذى يبحث عنه بعضهم عبثا . ذلك أن هذا القالب إن وجد فإنه يشكل طبيعيا من خلال امتداد جذوره في وجدان الجماهير ، وهكذا بدأت الدراما العربية من خلال احتفالات الناس بأعياد الآلهة دوبيزبوس وسارت في تطورها الطبيعى حتى اكتملت على يد كتاب المسرح اليونانى العظيم أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس . وكل ما منه أرسطو هو استنباط الشكل من خلال الأعمال الدرامية وحدها . ولقد استطاعت صيغة الدراما اليونانية كما استنبطها أرسطو أن تمتد عبر الزمن بوصفها الشكل الوحيد للمسرح القادر على البقاء والتكيف حتى وجدان الجماهير والتواصل معهم . وكل المدارس المسرحية الحديثة التى بدأت مصاحبة لطروف اجتماعية وانجماحات فكرية معينة ، لم تكن إلا نظويعا للصيغة لتناسب مع هذه الظروف والانجماحات . حتى مسرح برخت لم يتم أساسا إلا بوصفه سلبا لهذه الصيغة . ولو أن السامع للشعبى أو المسرح الفرعونى كانا بمثابة صيغ لمسرح حقيقى فلماذا لم يثأ لها تراث مسرحى خصص عبر الزمان كذلك الذى كان للدراما العربية ؟ ثم لنعرف جميعا أن مسرحا المصرى الحديث استند في قيامه إلى تقاليد الدراما العربية . وماعنه يوسف إفريس في المرافير لم يكن إلا استنباط لبعض الأساليب أو النيات الشعبية . وهو لم يتعد بذلك وحده ، فتمس لتجربة تكررت عند رشاد رشدى في مسرحيات مثل «الفرح بإسلام» و«بلدى بالمدى» . ولولم يكن الحكم نفسه على ذلك في «الصيغة» ، التى قاد بها من تراث الكوميديا المرحلة المصرية ثم عاد بعد ذلك إلى مسرحه الذهوى المزد في الطعام لكل فم وغيرها ، وصحى المصطفى استناد من التراث الشعبى في إخراجه لمسرحيات مثل الملك معروف وأبو رايد الهلال ثم عاد ليقدم - تجربة مسرحية مبنية على إحدى قصص تشيكوف وتستعيد من تجارب المسرح الحلى الأوربى . وكل هذه المحاولات التى استلهم فيها رجال المسرح المصرى التراث الشعبى لم تكن إلا تجارب فنية تقتضيها ضرورات التعبير عند الكاتب أو المخرج . دون أن تشكل في الواقع ثابرا نحو مسرح مصرى صميم . ذلك لأن هذه التجارب - سدد بدورها إلى تراث «الدراما العربية» ولا يمكن أن تعد مدحيا مثل المرافير أو المخرج بإسلام أو أبو زيد الهلالي أكثر مصرية من مسرحيات حدثت مادنها مباشرة من واقع الحياة المصرية واستندت إلى عدد بدام بوقعية مثل «الناس إلى تحت» و«عيلة الدغوى» و«السيسة» أو «المخروسة»

ولعمد إلى المسرح الإقليمي ، حيث تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قلقة حادا لرجال هذا المسرح . ولابد أن يشير في هذا الشأن إلى تجربة مسرحية ظهرت في أوائل السبعينات . عندما قاد عبد

ونفس الشيء انتهى إليه عرض المسرحية الأخرى وقطة بسج قراوح ،
الذي حاول فيها مؤلفها ومخرجها وألفت التوزيع أن يعود إلى بعض
أشكال المسرح الفرعوي . وفي محاولة منه للتأصيل إدا به يجاور الحد إلى
تلميح أحد الطقوس الفرعونية وإظهارها على أنها تحدث في واقع قرية
مصرية معاصرة ، انتهى إلى لون من التعريب يتناقض مع ما كانت
ترمي إليه المسرحية من إحداث هزة قومية لدى الجمهور . وقد حاول
المؤلف أن يجتهد في نصه كل ما يستطيع من طقوس فرعونية وعربية
ومصرية حديثة ، حتى جاء العرض كشبه تحتف طقس ، يحتاج
لاستعانة إلى جمهور خاص من علماء التراث الشعبي . وعلى عادة
الطريقة الشامية عند المخرج للعرض جمعا من اللشدين الذين يشكلون
الزفة الشعبية ، لكنه لم يستطع أن يسيطر عليه ، فاستحال إلى ما يشبه
الزفة مبتدأ أي إيقاع . إن هذين العريين - برعم كل ماسقاه من نقد
لها - هما ، بلا شك ، أكثر عروض المسرح الإقليمي التي شاهدها
طموحا . ولاشك في أن طموح كل من المخرجين التي أبعد مدى من
الطريقة الشامية ، لكن الطريقة الشامية التي حاولا تقليدها هي أكثر
اتساقا مع نفسها ، وبسطة على أدواتها ، في حين أن كلا المخرجين عباس
أحمد ولألف التوزيع اقتضا هذه الميزة في عرضيهما ، فجاء الإخراج في
كليهما أشبه ما يكون باستعراض المصنوعات ، متوقفا بين محاولة التأصيل
واللجوء إلى أكثر أشكال المسرح الغربي تعقيدا

هذا الفرق يظهر بشكل شديد الوضوح في عرض عباس أحمد
الأخير في السويس وليلى الحصاد ، حيث بدأ المخرج بشكل السامر ثم
انتهى باللجوء إلى الآلية ولاشك أن الآلية تتنافس تنافسا تاما مع
شكل السامر البسيط . إن مسرحية الفراير لم تحقق طموح كاتبها في شكل
مسرح مصري صميم ، ولكنها مع ذلك جاءت عملا شامحا ، لأن
مبدعيه استطاع أن يصهر فيها كل ثقافته وخبراته وتجاربه المحلية ، وأن
يجعل الشكل متسقا مع نفسه ولأنها خرجت بصدق من أعماق فنان مبدع
فقد كانت عملا أصيلا بكل المقاييس

وبهذا المعنى يمكن أن نهم معنى الأصالة في الفن . أما كل تلك
المحاولات المتصعدة لما يسمى بالتأصيل فلا تعدو أن تكون استعراض
مصنوعات ، ولي تكشف إلا عن فحالة موهبة أصحابها أو تعرفهم ،
ولسوف يطولها السيل

ومرنا الحديث عن عرض مسرحية (ليلى الحصاد) لعباس أحمد
إلى مشكلة تفرق كثيرين من متفرجي المسرح الإقليمي ، صجرت بشكل
سامر في الندوة التي صاحبت العرض وحضرها عدد من نقاد المسرح ،
لا وهي مشكلة المصوغ ، التي نلتقي بها أحيانا في بعض عروض هذا
المسرح الذي نعترض أنه يقدم إلى سطاء الناس في الأمانم . فلقد اتفقت
أراء كثير من هؤلاء النقاد على أنه جاء غامضا بدرجة تجعله لا يصلح إلا
لأن يقدم في مسرح تجريبي ، كمسرح الطلبة في العاصمة ، لا في
مسرح جماهيري كالمسرح الإقليمي . ومرة أخرى يعود إلى المعادلة الصعبة
في التوفيق بين طموح فنان للمسرح الإقليمي وطبيعة هذا المسرح المرتبط
أساسا بجماهير الناس في مجموعها وحبهم الأميون من الفلاحين البسطاء
ولقد سبق أن رصنا صيغة المسرح الذي لا يقدم عروضه إلا على مستوى
مصغى أو مباشر أو تعليمي ، فكل هذا المسرح لايتسنى إلى الفن في

شيء . وبالمثل فإن العرض للمسرحي العاجز عن التواصل مع الجمهور في
عمومه هو بعيد عن روح المسرح وطبيعته رسالته . فإذا كنا قد رصنا
السطحية والمباشرة والتعليمية ، ورعبنا في مسرح قادر على التواصل مع
الجمهور ، فلا شك أنه لابد أن يتوافر لهذا المسرح قيم جمالية معينة
واحدة هذه القيم هي المصوغ . والمصوغ في الفن
Ambiguity - كما عرفه الناقد إسماعيل بوضوح - هو وبرة
للمنى ، أي أن العمل لايقدم على مستوى الدلالة المباشرة ، بل يكون نه
أكثر من بعد ، وهذا ما يفرقه عن العمل غير المنى . لكن المصوغ
المنى لايجي في الوقت نفسه أن يتحول للعمل المنى إلى معضلة محيرة ،
إذ إنه يصعب عينا عندما يكون نتيجة لصعب الأفكار التي نحاول أن
تعمل عجزها بالمصوغ المتعدد .

والذي لاشك فيه أن عرض (ليلى الحصاد) إنما ينتمي إلى هذا
النوع الذي تحول فيه المصوغ إلى عيب . وقد ذكر الناقد أحمد عبد
الحميد في الندوة التي صاحبت العرض أن هذا النص الذي كتبه محمود
دهاب منذ أكثر من اثني عشرة سنة والذي عرض أكثر من مرة ، لم
يلاق في أيها أي استجابة جماهيرية ، إنما يكشف عن عيب في النص
نفسه ، وفي قدرته على التواصل مع الجمهور ، ومن جهة أخرى فإن
تمزق مخرجه بين صيغة السامر البسيط وآليات الإخراج المعقدة ، جعل
العرض يعتد التناقض في الشكل ، فصاعف ذلك من عجزه على
التواصل . وهذا العجز يلزم العرض قطعا ، سواء تم العرض في مسرح
محدود للمتفرجين كمسرح الطلبة ، أو في مسرح يقدم للجماهير العريضة
كالمسرح الإقليمي لأنه عجز يتعلق بالعرض نفسه وليس المشاهد .
ولأننا مطالبين بأن نصف هذا العرض بأنه عرض تجريبي مجرد هذا
العجز ، فليس كل عرض تجريبي عرضا عاصفا معتقدا بالضرورة
للتواصل مع جمهوره . كذلك فنحن لا ننتفيق مع رأي الأستاذ أحمد عبد
الحميد في أن العروض التجريبية مرفوضة على إطلاقها في المسرح
الإقليمي ، بل إن التعريب يمكن أن يكون أحد الوسائل المهمة خلق
مسرح جماهيري ناجح .

ولو كان عرض مسرحية (ليلى الحصاد) مقصودا به حقا أن يقدم
في مسرح محدود للمتفرجين في العاصمة لربما أحنى صاحبه من كثير من
اللوم الذي وجه إليه عندما قصد أن يخرج المسرح الإقليمي ، ذلك أنه
وهو يخرج هذا المسرح - حتى ولو قصد إلى التعريب - كان عليه وهو
يتق النص ويخرج ان يصح في حسابه شكل رئيسي أنه يقدم عمده
للجماهير العريضة في أقاليم مصر . ولكن يبدو أن بعض مخرجي المسرح
الإقليمي لا يصنعون هذا الأمر في حسابهم وهم يخرجون أعمالهم ، بل يبدو
أنهم - لانتائهم إلى المسرح الإقليمي - يلجأون بسبب هذه الحساسية
وحدها إلى المصوغ والتعقيد المتعدد ، متناسين أن الفن العظيم هو الفن
البسيط والمهور للمنى في الوقت نفسه ، وأنه كي يتحقق يحتاج إلى موهبة
وجهه عظيم .

على أن المصوغ في بعض عروض المسرح الإقليمي لا يتأثر فقط
أشرنا إليه من أسباب ، فهناك أحيانا الرعة في مخاطبة الجمهور بأمر قد
يتصور صاحبها أنها ربما لانقلت من الرقيب . وهو نوع من المسرح يسمى
عادة مسرح الإسقاط ، وقد شأ هذا المسرح في مصر منذ الستينات



إن فناني المسرح قد يلجأون إلى الإسقاط - كما ذكرت - على حساب قنهم ، لكن المسرح الحقيقي هو ما يتجاوز القضايا الحزنية والمحددة إلى قضايا الإنسان الأشمل والأرحب . وهذا ما نأمل أن يكون عليه مسرحنا المصري إذا ما استطاع أن يتخلص من بعض عقده وأوهامه .

لكن تأثر المسرح الإقليمي بمسرح الإسقاط يبدو أثره قويا في القالب الذي انتهى إليه هذا المسرح . فمن المعروف أن مسرح الإسقاط يعتمد على معالجة حادثة من التاريخ أو أسطورة أو حكاية خيالية (فانتازيا) لبسط من أحداثها على العصر . ومع أن كثيرا من عروض المسرح الإقليمي لم يخرج لهذا الهدف على التعيين ، فإن الكثيرة الغالبة منها قد انتهت إلى نفس المادة التي يستعملها مسرح الإسقاط ، فأصبحت أحداث التاريخ والقصص والأساطير الشعبية هي المادة الرئيسة التي تقوم عليها هذه العروض بعد أن انتهت إلى المقاطعة شبه التامة للواقع . وربما ساعد على ذلك انتشار نيار الرغبة الحارقة في التفاصيل ، حتى صار الأمر كما أشرنا من قبل - بمثابة الفرصة في المسرح الإقليمي . فالقصة لا بد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبي ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وعاليا ما يدور الموضوع حول «تيمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المعلقة للظلم والعدل . وقد كان هذا واضحا في مهرجان المسرح الإقليمي في عام ٨٠ ، فمهرجيات مثل «صيف زى البرل» و«قطة بسج ترواح» و«الملك هو الملك» و«عالم على بابا» و«يلقي أياها لملك» و«امر الجراج» و«شيك ليك» كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع . ومع أن استلزام التاريخ أو القصص الشعبي مادة للتعبير المسرحي هو أمر لا عيار عليه في حد ذاته ، فإنه عندما يتحول إلى شه تيار جارف ، ويكون هناك إصرار على نفس الصيغة حتى لو لم تلاق مثل هذه العروض أي نجاح يذكر ، فإن الأمر يتحول

نتيجة للرقابة السياسية الصارمة ، التي دفعت كثيرا من كتاب المسرح إلى التلميح بما لم يكونوا يستطيعون قوله صراحة ووضوحا . ولعل أن مسرح الإسقاط غالبا لا ينتج إلا مسرحا محدود القيمة الفنية فقد يكون له ضرورة فورية عندما يكون موجعا أمام الفنان لخطأه الجمهور بما لا يستطيع التصريح به . وطبيعي أن الفنان في هذه الحالة لا يضحى بالقيم الفنية لعمله في سبيل هذه الرسالة ، بل إنه يضحى بما يكفل للعمل حلوه ، ذلك لأن مسارح الإسقاط - إلا في استثناءات قليلة - تكون مرتبطة بعصا وقتية ، يفقد العمل بعدها قيمته مادام لم يعد لهذه القيمة وجود . وإنه لمن المدهش جدا أن مسرح الإسقاط قد يبق أثره ونحن في بداية الثمانينات ، بعد أن تغيرت الصورة كثيرا فأقيمت في البلاد معارضة تستطيع أن تقارن عملها في صراحة . ومن الطبيعي أن ما يقال في مقال هو أجدى مما نقوله المسرحية تلميحاً . كذلك مما يزيد من دهشة المرء أنه في الوقت الذي يقدم فيه للمسرح القومي المصري عملين للكاتب سعد الدين وهبة يتفقدان المصنع في وضوح وشراسة ، وهما «ميادة الحافض على الحوا» و«مهره مع الحكومة» ، مازال بعض فناني المسرح يلجأون إلى التلميح بما يستطيعون قوله في النور

لكنها يبدو أنها الشركة التي ورثناها من مسرح الستينات ، والتي لم نستطع أن نتخلص منها بسبب أوهام قو عقد نفسية مازالت فينا . لكن هذه الأوهام والعقد ليست من نصيب للمسرح الإقليمي وحده بل مارثنا تلقى بها في عدد من عروض المسرح المصري ، حتى التي يقطعها القطاع الخاص ، والتي نجد في التلميح أحيانا وسيلة لا مفرضا بعض أفراد الجمهور . ولعل من الآثار الصارمة الواضحة لمسرح الإسقاط ما انتهى إليه الحال من الابتذال لرمز مصر ، حيث أصبح يرمز لها في مثل هذه العروض بامرأة تكون أحيانا بيبة وثارة خضرة ومرة بوبية الخ ، حتى أصبح الجمهور من فرط اعتياده هذا الرمز يسقطه أحيانا على شخصية قد لا يحظر يبال المؤلف أن يجعلها معادلا للرمز . وهذا مثل لما يتركه مسرح الإسقاط من استجابة سيئة في نفس الجمهور .

إلى ظهرة غرية . فقد قام المسرح اليوناني القديم على معالجة الأساطير والآلهة الإغريق في علاقتهم بالبشر ، ولكن هذه الآلهة كانت حبة في وجدان الشعب الإغريق الذي كان يمثل هو وأخته وحدة واحدة ، بل إن القصص التي قامت عليها هذه المسرحيات كانت قصصا معروفة لدى العامة من الشعب ، بل كانوا يحفظونها عن ظهر قلب . فهل العالم الذي تقدمه عروض المسرح الإقليمي هو عالم مرتبط وجدانيا بحياة الشعب المصري ؟ وهل يجد فيه نفسه حقا ؟

إذا تفحصنا عن أن الكثير من هذه العروض هابط للمستوى فإن الواقع يدلنا على أنها لاتلاق استجابة جماهيرية تذكر . وهذا ما بدأ واضحا في المهرجان الذي سبقت الإشارة إليه ، والذي قدمت فيه بعض تلك العروض التي أشرت إليها . وحتى لو كانت هذه المتوجة من العروض تلاقى في وقت ما بعض النجاح الجماهيري فإن الاستمرار على نفس الخط قد أفقدها جدتها ، وصرف الجمهور عنها (كما اعترف بذلك الأستاذ سيد الباجوري مخرج عرض «وظيفة شعرها أصفر» في ندوة بنتها التي سبق أن أشرت إليها) . ولا أنسى تعليقا لأحد المشاهدين من هواة المسرح ، الذي تتبع عروض ذلك المهرجان بالمشاهدة ، إذ قال : أحسن أن هذه العروض تقدم في جوا غريبا ، وعندما سأله عن السبب قال : «أني لا أرى فيها نفسي» ، وهي في الواقع لا تعالج أمور حياتنا . ولست أجد تعليقا أفضل على مثل هذه العروض مما قاله ذلك المشاهد . ثم لقد ضاقت المسرح الإقليمي بنصوص مثل «أه يا بلد» ، وهو في هذا على حق ، ولكنه بدلا من أن يقدم معالجة لواقع حياتنا ، تحرك آليا ، محددا ذاته في نطاق قالب معين للعرض ، تاه فيه وسط ليالي ألف ليلة وليلة ، وحالم الخيالي ، وطقوس المبدع الفرعوني .

لكن الأمر المؤسف عند بعض فنان المسرح الإقليمي هو هذا الإصرار على التعريب والتفويض المتعدد . فمن الندوة التي صاحبت عرض (ليالي الحصاد) وقف أحد مخرجي الأقاليم يقول في نقد (سم ، نحن المبدعين ، مخرجي الثقافة الجماهيرية ، مصرون على أن نخطب الشعب بالنصوص) . ولعل أقول لهذا المخرج «نعم ياسيدي فلتصروا ، حتى يتصرف حكم الناس وتعلقوا أبواب المسرح» . فقد حاولت أن أجد تفسيراً لمثل هذا الإصرار على الصوفى والتعريب المتعدد ، في الحزى وراء اللوعة ، وفي بعض الحساسيات والأوهام والعقد النفسية . ولعل أحداً يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً أكثر إقناعاً .

على أنه إذا كان هناك بعض عروض المسرح الإقليمي التي تقصد إلى التعريب والتفويض هذا ، مثل «ليالي الحصاد» و«ليلة سبع قرواح» على أحد طرفي القوس المسرحي فإنه على الطرف الآخر هناك بعض لم يحاور مستوى السطحية والسذاجة ، مثل «شيك ليك» و«لإليك» . وبين الطرفين يكاد يكون هناك فراغ كبير . إذ لا نلتقي إلا نادرا بتوعية من العروض الجيدة المستوى ، القادرة على التواصل الحى مع جمهورها ، مثل العرض الرائع الذي قدمت مؤخرا فرقة دسوق بعنوان (أمر إرالة) ، والذي يعالج من واقع البيئة قصبة انتشار الدجل والسموعة وسيطرتها على عقول الناس في مجتمع متخلف . لقد قول هذا العرض بما يستحقه من إعجاب لدى الجمهور بشكل قلما نجد له نظيرا ،

لأن مادته جاءت أساسا مع واقع حياة الناس ، ولأنه قد توافر له جماعة من الفنانين المبدعين الذين يفهمون طبيعة المسرح ورسائله . كذلك أيضا قد نلتقي أحيانا بعروض ذات طموح هائل ، على نحو يمثل أحدها فعرا للمسرح المصري كله ، مثل عرض «الملك هو الملك» ، الذي بلغ مستوى متميزا في الأداء والإخراج . لكن الفراغ يظل قائما ليكشف عن الأزمة التي يعيشها المسرح الإقليمي من حيث إنه يغنى بشاطئه مساحة

من الوطن تخوف كثيرا ما هو منوط بمسارح العاصمة . وإذا كنا نلتهم للمسرح الإقليمي العجز عن حيث إنه يعانى - كباقي المسارح الأخرى - من ندرة النص الجيد ، فإننا لا نستطيع أن نلتهم له كل العجز ، فالمشكلات البيروقراطية ، وللوامعات التجارية ، قد تحول بين بعض النصوص الجيدة التي لا تشك في توافرها لدى المؤلفين المصريين وبين خشبة المسرح . ولكن المسرح الإقليمي ، الذي لا يعانى كثيرا من مثل هذه المشكلات ، يمكنه ، بشيء من الجهد والتخلص من بعض العقد النفسية وربما الشلية أحيانا ، أن يسعى إليها ويحصل عليها . كما أن للمسرح الإقليمي يمكنه أن يستمد من قواث مسرح القطاع العام الصخم ، (والذي يرفضه هو نفسه لأسباب لا نعلمها ، مع أنه يستطيع - عن هذا الطريق - أن يعمل لزمته) . والواقع أن هناك كثيرا من النصوص التي قدمت على مسارح العاصمة لكبار مؤلفينا ، لا يعلم جمهور الأقاليم عنها شيئا ، أو حتى الشباب من الجيل الجديد الذي لم يعاصرها

إن لدى المسرح الإقليمي منيع لا ينفذ ، وهو يستطيع أن يعود إليه إذا أراد . ولا نستطيع أن ندهى أن المسرح الإقليمي لم يلجأ إلى التبرؤ ، ولكنه يختار منه ما يناسب المقلب الذي تعلق به دون غيره . فنصوص مثل «حبل على الخازوق» و«عالم على بابا» تعالج مرارا وتكرارا ، في حين أن نصوصا أكثر جودة مثل «عيلة الدوغرى» أو «كوري التاموس» أو «المخرج بالسلام» نادرا ما تمس .

ومع أن تجربة التخصيص التي يلجأ إليها المسرح الإقليمي حلا لمشكلة النص ليست بالمتبعة ، فإنه في حالة اللجوء إليها من المفصل أن يتم تكليف كتاب يهتمون بقدر من الثقة في مستواهم الفني ، لأن بعض العروض التي شاهدتها لنصوص محصورة في المسرح الإقليمي كانت دون المستوى الجيد ، مثل «المغرب» و«بحر العجب» . وحتى لو لم يجد للمسرح الإقليمي النص الجيد اللازم له فإنه ، بوصفه مسرح هواة لا محترفين ، يستطيع أن يعمل بأسلوب المسرح الجماعي ، ويخلق عروضه بنفسه ، دون ما حاجة لحرف . وعندئذ يستطيع أن يعالج من القضايا ، ويخلق من الأشكال ، ما لا قبل لأسلوب المحترفين التقليديين به . وهذا يحرقنا إلى الحديث عن آخر مشكلات المسرح الإقليمي وأهمها ، وهي نوعية أسلوب العرض .

لقد سبق أن أوصحت أن المسرح الإقليمي هو أساسا مسرح هواة ، عسى أن أغلب العناصر العاملة فيه من مخرجين وممثلين ومصممين ديكور .. الخ . يتخذون من العمل بالمسرح هواة لهم ، فأغلبهم ليسوا متفرعين أو عاملين بالمسرح يتقاصون أجورا طفيفا عنهم . صحيح أن عروض المسرح الإقليمي مدعومة ، بمعنى أنه يتاح لها مبراية ولو

ويرى كثير من المتابعين لعروض المسرح الإقليمي في مصر أن البنية الواحدة لأحد هذه العروض تكلف أحيانا مبالغ أعلى من الليرة الواحدة لأحد عروض المسرح القومي ، حتى لو افترضنا أن المذهب إلى المسرح القومي جميعا مدعوون .

والأمر الآخر الذي يثير الاندهاش في عروض المسرح الإقليمي المصري هو الاتجاه نحو عروض الإنتاج الكبير ، مع أن مسارح الهواة غالب ما تتجه نحو العكس . . وهم عادة عندما يقومون بإنتاج مسرحية يبحثون عن النص الذي يمكن أن يعطى الفرقة الفرصة في أن نجد لكل ممثل فيه دورا . وربما لهذا السبب يمكن أن يبدؤا عرض جيد ، لأنه لا يعطى الفرصة إلا لثلاثة أو أربعة من الممثلين . وليس هذا فحسب ، بل إن المخرجين لهذه الفرق - طبقا للقالب الذي انتهى إليه المسرح الإقليمي - سرعان ما يضاهون عدد الممثلين بإضافة المشاهدين والراقصين أو لاعبي العرائس . وهذا ينهي الأمر إلى عرض صعب ، قد تتميز أعضا الفرق المسرحية الماهرة عن تحمله . وفي النهاية يجد المخرجين بنسب يكون سبب ضعف الإمكانيات المتاحة لعروض كلفوا أنفسهم لإخراجها جهدا هو فوق طاقتهم أو طاقة الفريق الذي يعمل معهم . ولو كان الدعم متاح هذه الفرق الإقليمية كبير بالقدر الذي يتناهى عن ربح المسرح الإقليمي فإن النتيجة حتما ستكون واحدة بالنسبة لعروض الإنتاج الكبير في مثل هذا المسرح . ذلك أن هؤلاء المخرجين حتى لو كانوا قد بلغوا أعلى مستويات المخرجة لفن المسرح - وهو الأمر الذي ينبغي أن نعرف جميعا أنه ليس صحيحا ، حل الأقل بالنسبة لأغلبهم - فإن سيطرة المخرج على مجموعة الممثلين الهواة في عرض كبير لن تكون كافية بالقدر الذي يظهر مثل هذا العرض بالمظهر اللائق . كذلك فإن إمكانيات فريق الممثلين الهواة ، الذين يكاد أغلبهم لا يعرف أوليات المسرح ، سوف تعجز في مثل هذا العرض عن أن تصل إلى المستويات المطلوبة من الجودة . والنتيجة غالبا في مثل هذه العروض تكون متواضعة جدا .

إننا لا ننكر أن هناك محاولات كثيرة في فرق للمسرح الإقليمي نحو بيع من الانتشار كتبادل الزيارات بين الفرق بعضها والبعض الآخر ، أو نقل الفرق لتقديم عروضها في بعض قرى المحافظة أو في مهرجانات مختلفة . مثل المهرجان الذي يقام في « السامر » أو مهرجان العريش ، أو باستضافتها لفرص حل أحد المسارح في القاهرة ، ولكنها جميعا محاولات محدودة . يقف أمامها جميعا صحامة عدد الفانين المشتركين في العرض . ووسيلة إعاشتهم في المدن التي يفلون إليها ، إلى جانب الصعوبة في نقل الديكورات التي لا تكون غالبا في شكل مسدود سهل حمله ونقله . وهذا كله يحول دون الانتشار المطلوب لفن المسرح الذي هو المهمة الأولى للمسرح الإقليمي .

إن ما نطمح فيه هنا هو شيء أكبر من ذلك كثيرا . لا نريد مجرد عروض تقدم في ليالٍ لا تجاوز أصابع اليد الواحدة ، أو يكون انتشارها ظاهريا محدودا بحيث تبعا للصدفة أو لجاذبات فردية ، وإنما نريد عروضها يتمكن من مشاهدتها الآلاف . نريد لمسرحنا الإقليمي أن يغزو الملايين من أفراد الشعب ، بل أن يصل إلى كل فرد فيه . ولكي يصل إلى هذا

بسيطة ، وهو ما لا يتوافر لمسارح الهواة . كذلك نجد أن بعض أولئك العاملين في هذا القطاع المسرحي هم من موظفي الدولة المتفرجين للعمل المسرحي . وصحيح أن النصوص المقدمة إلى هذا المسرح ليست هبة من أصحابها بل يتقاضون مقبولا عنها ، وكذلك يتقاضى المخرجون مكافأة عن عروضهم ، ولكن النسبة الرئيسية للمسرح الإقليمي تشكل أساسا من الهواة .

وإذا كان المسرح الإقليمي هو مسرح هواة مدعوم من الدولة بهدف تقديم خدمة محابة للجمهور ، فإنه إذن لا يختلف عن مسارح الهواة إلا في أنه ينشأ هذا الدعم . هذا ما يجعل مهمته أكثر سهولة من مسارح الهواة الأخرى ، التي تتحمل مرقها كل الصب ، وفي الوقت نفسه يلق على هذا المسرح مثولية أكبر ، لكن أسلوب العرض في كل منها لا يفتقر من حيث الطبيعة . وهو يختلف - بلا نزاع - عن مسرح المهنين ، بما فيها ذلك المسرح التابع للدولة .

إن مسرح الهواة يختلف أساسا عن مسرح المهنين من حيث أنه لا يمتلك في أغلب الأحوال خشبة مسرح ثابتة ، يقدم عليها عروضه ، بل إنه ربما لا يرغب في ذلك على الإطلاق ، لهذه النقص بعد بالنسبة للهواة عمرة ، إذ إنهم غالبا ما يرغبون عن تقديم عروضهم بالشكل التقليدي ، ويؤثرون تقديمها بأسلوب غير تقليدي في أماكن التجمع الجماهيري : في النوادي والمختبرات العامة والمحافل والمقاهي وعلى الشواطئ وفي الساحات . وهم في معظم الأحيان لا يهتمون بإقامة منصة عرض ، بل يأخذ العرض غالبا شكل الحلقة ، فيكون أشبه بمسرح « الأرباب » الذي أصبح بمثابة الشكل الرئيسي للعروض المسرحية على امتداد العالم .

ومسرح الهواة عندما يعمل ذلك إنما يحرص في أن ينقل رسالته إلى الجماهير ، وهي نفس الرسالة التي للمسرح الإقليمي كما تصورها ، أي عرو الجماهير في حفر دارها بالمسرح .

يمكن لتأمل أسلوب العرض في واقع المسرح الإقليمي المصري بوصفه أساسا مسرح هواة . إننا في أغلب الأحوال - باستثناء عروض قليلة تعمل بأسلوب الهواة - نجد أن عروض هذا المسرح تتنافس مع نفسها ، وتقدم بنفس الشكل التقليدي لمسرح المهنين . ومع أن أغلب عروضهم المحافظات ومدنها الكبرى لا تملك مسارح ثابتة عمرة فإن الإصرار على العرض التقليدي لا يترجم في المسرح الإقليمي ، إذ إنه حتى لو لم توجد دار للمسرح ، عمرة وثابتة ، فالفرقة تتحارب بكل الوسائل من أجل الحصول عليها وإن اقصى الأمر تأجيرها بأسعار ربما كانت باهظة . ومع كل هذا السعي الدؤوب للحصول على مسرح لتقديم العرض فإن هذا العرض قد لا يجاوز في أغلب الأحيان أبنايا محدودة ، إما لأنه يكون قد استهلك جمهوره من المدعوين ، وإما لأن إمكانية لعرض على المسرح لا تجاوز هذه الأيام بالتحديد . وكما نعرف أن علمت أن عرضا مثل « لحظة يسوع ترواح » ، الذي أقيم في العام قبل الماضي بالفيوم ، لم يجاوز عدد ليالي عرضه الثلاث ، برغم الإقبال عليه في مسحاء ، وبرغم الجهد الذي بذل في إخراجها . ذلك لأن عيش المدينة الذي تبنيه الدار المسرحية لم يسمح إلا بهذه الفترة المحدودة

التي يحتمل لدى الجمهور من مشاهدة كوميديات القطاع الخاص التي تعرض دائما من خلال جهاز التليفزيون جينا إلى جنب مع المسلات الرديئة . إننا لو تعاينا عن ذلك فستكون كمن يضع رأسه في الرمال . علينا أن نخلص جمهورنا شيئا فشيئا من أثر تلك الاستجابات السيئة ، فلا داعي لأن تقدم إليهم عروضاً شديدة الخرافة ، لأنهم لن يستجيبوا لها حتماً . وإذا فخلص عروضنا من التعقيدات والتعقيدات المعقدة ، ولنجعلها بسيطة ممتعة بقدر ما نستطيع ، وبتأكد أن العمل الفني الجيد هو الذي يقدم منه في سهولة إلى الجمهور ، لا العمل الذي يتعالى على جمهوره . ولكن الصيغة التي توفق بين البساطة والعمق هي دليلنا . ولن نصل إلى أعمال بهذا المستوى إلا إذا تركناها تنضج في بطنها . أما إذا قلنا عروضاً تعتمد العنوص والتعقيد ، سوف تكون النتيجة الحتمية هي أن يهرب جمهورنا إلى الإسفاف الذي نحاربه .

لقد سبق أن أشرت إلى أن محاولة التصدي للمعادلة الصعبة في إيجاد روعة من العروض تصلح لأن تقدم لساكني الحضر كما تقدم للأميين من الفلاحين في ريفنا يمكن أن تثرى ليس فقط تجارب المسرح الإقليمي بل المسرح المصري كله ، ذلك أن التصدي لهذه المعادلة لن يكون إلا بالبحث عن الصيغة الصعبة التي توفق بين البساطة والعمق . فإذا كان التصدي لهذه المعادلة هو بالبحث عن تلك الصيغة الصعبة فإننا نكون قد جعلنا من مسرحنا المصري تجربة بالغة العمق والثراء .

إن الفلاحين وحتى الأميين منهم لا تفهمهم التجربة الإنسانية المعقدة ، برغم قدرهم الذي حال بينهم وبين العلم . والمسرح لا يتخاطب معنا إلا بهذه اللغة الإنسانية . والفلاحون - برغم أميهم - قد نجدهم أقدر حتى من أهل الحضر في الظاهر بالتطبع لا بالتصريح . وتلك أيضا هي طبيعة لغة المسرح ، فمن المسرح إذن قادر على أن يتخاطب الأميين من الفلاحين كما يتخاطب أهل الناس ثقافة ، ما دامت التجربة الفنية ذاتها واضحة . كل ما في الأمر أن المثقف - بحكم مدارك الواسعة التي اكتسبها من التعلم - قد يصل من التجربة المسرحية إلى مستويات أعمق من تلك التي يصل إليها غيره . لكن كلا من المثقف والفلاح الأمي سوف يضيق حتماً بالتجربة المسرحية غير الناضجة ، التي تغطي صحتها باستعراض المضلات . كذلك قد نستطيع بعض المسرحيات ذات الاهتمام المحدود أن تتخاطب المثقفين وحدهم ، في حين أن المسرحيات ذات الاهتمامات الإنسانية الشاملة يمكن أن تتخاطب الجميع . مسرحية مثل «بيجاليون» لتوفيق الحكيم ، التي تناقش العلاقة بين الفنان مبدا وعمله الفني إنما تحلق اهتماما ذهبيا محدودا ، ولن تتخاطب إلا فئة المثقفين . وهذا هو الحال مع مسرحية مثل «الوالدة» ، التي تقصد إلى مهاجمة نظام سياسي بعينه . وأبسط مسرح للبحث الذي يرضى وجهة نظر معينة في حياة العرب بعد الحرب العالمية الثانية ، هو مسرح يثير اهتماما محدودا ، ولن يستمتع به إلا المثقفون

لكن مسرحية بالغة العمق والبساطة مثل «الفخ» ، لألفريد فرج ، يمكنها أن تتخاطب كلا من المثقف والأمي ، بل تستطيع أن تتخاطب الإنسان في كل زمان ومكان ، فهي وإن كانت تقوم على تجربة شديدة أهمية فإنها تهتم بإبرار التجربة الإنسانية في شمولها . علينا أن نقدم في عروضنا مثل

الهدف علينا أن نعمل بروح صاحب العقيدة المتعصب المسرحي أن يعتق كل إنسان عقيدته . إن المسرح هو قدرنا وعلينا أن نعمل علينا في عناد إن رسالتنا ليست فقط العمل على توعية جماهير شعبنا من البطالة والأميين في أعماق أحياء الريف بل أن نقاوم في استمالة الأثر الحربي لذلك الجهاز الإلكتروني الخيف القادر على أن يصل برسائله المضادة إلى كل بيت في سهولة ويسر . إن الجهد البشري الذي نحفره لإثارة صلبة وعظيمة راسخة ، يستطيع أن يكون أسرع انتشارا وفعالية حتى من الأثير

ولكني نحقق ذلك بوصفنا جودا عاملين في حفل المسرح الإقليمي علينا أن نبذل كبريائنا وحساسيتنا بأننا لا نقل شأنا عن المسرحيين الآخرين ، وأما قادرون على أن نفعل ما يفعلون ، في حين أننا يجب ألا نفعل ما يفعلون ، لأن رسالتنا تختلف . فليس المطلوب أن ندخل معهم في مباراة ثبت فيها تفوقنا عليهم ، بل المطلوب أن نحقق في طريقنا مختلف بوصفنا هواة وأصحاب رسالة عاملين في حفل المسرح الإقليمي . علينا - قبل كل شيء - أن نبذل إحساننا بمصنعي الذات ، وأن نخرج من الإنتاج الكبير الذي لا قبل لنا به ، وليس هو مجال عملنا ، إلى الإنتاج الصغير البسيط . لتكون عروضنا لا تتجاوز الساعة ونصف ولكن لتتجه إلى مسرحيات الفصل الواحد التي نعملها دائما لأنها لا تشبع عروضا . إن هذه المسرحيات التي لا يشتمل عرض إحداها إلا على عدد محدود من الممثلين هي أفضل العروض التي يمكن أن نسيطر عليها وأن نقلها في مسرحنا في التجمعات الشعبية المنتشرة لشعبنا ، إذ ليس المطلوب هو أن نحقق ذواتنا من خلال أحد العروض ، بل أن نحقق من خلال الانتشار الواسع الذي لعروضنا الجيدة بين الجماهير عينا ألا سمي في استمالة للحصول على دار عرض نقدم فيها عروضنا بالأسلوب التقليدي ، ولكن نوسع في استمالة إلى أن يجعل المذلة توفر لنا لغزبات التي تنقلنا مع ديكوراتنا البسيطة إلى مناطق تجمع الجماهير ، مسرح عظيم فننا بأسلوب المسرح الفقير . إننا بهذا الأسلوب نكون قادرين على الإفادة من كل أفراد الفريق في أكثر من عرض ، لا في عرض واحد كبير قد ينوءون بحمله .

وربما لمن الغريب أننا في الوقت الذي يبحث فيه عن صيغ لتأصيل مسرحنا ، مثل السامر أو عروض الحواة ، نسمي لتقديم عروضنا على خشبة المسرح العربي بشكله العتيق ، حتى لو اقتربنا إلى مثل هذه الصيغ نفسها ، وليس عرض فرقة السويس (ليالي الحصاد) إلا نموذجاً لهذا التناقض الغريب ، ويردد هذا الأمر عراة عندما يعلم أن عروض الحواة في العرب قد أصبحت تقدم من خلال أساليب تشبه هذه الصيغ التي نشأت بها كثيرا ولا يعرف كيف ستعملها الاستخدام الأمثل . لقد سبق أن تحدثت عن أن التجريب لا يتناقض وطبيعة المسرح الإقليمي . وأصعب إلى ذلك أنه الوسيلة المثلى لحل كثير من مشكلات هذا المسرح . ولكني لا أقصد بالتجريب في المسرح الإقليمي أن يكون مجربا مطلقا ، كحدث الذي يمكن أن يقدم فئة محدودة من المثقفين ، ولكنه التجريب الذي يضع في اعتباره تحقيق الشكل الأمثل لتواصل العرض مع جمهور تمتد قطاعاته من فئة المثقفين إلى أدنى درجات الأمية . وليس هذا فحسب ، بل علينا أن نصنع في حسابنا الآثار الصادرة

كان ، إذ لا يمكن أن يكون هناك مسرح للفلاحين والحرفيين لا يتحاطب إلا مع المشاكل القشرية وحدها . فلتقدم للفلاحين مسرح نهان عاشور ، وليكن التقديم من خلال إعلاد ما يتلام مع مسرحنا البسيط . إن مسرح نهان عاشور ، ولو أنه يتعلق بمشاكل الطبقة المتوسطة من الموظفين والحرفيين ، استطاع صاحبه أن يتجاوز ذلك إلى اهتمامات عامة . ومن المؤكد أن الفلاحين سيتواصلون معه كما يتواصل جمهور الطبقة المتوسطة .

ولقد استطاع المسرح الإقليمي الأمريكي أن يثقي طريقا للمسرح الأمريكي الوطني عندما نبذ أساليب عروض يهوداى التقليدية . وبالمثل فإننا من خلال احتكاكنا الواسع المدي مع الجمهور في مسرحنا الإقليمي ، ونجارتنا الكثيرة والمتنوعة ، مستو لنا الخبرات الكافية لنثقي لنا طريقا نحو مسرحنا الوطني . وبذلك سصل حتما إلى ما نرغب فيه من التاصيل ، دون أن نصب أدهانتنا في نظريات حقبة ، أو نجهد أنفسنا بما لا طائل وراءه في البحث عن حوالب لمسرح مصرى صميم .

إن للمسرح ليس أيا القون فحسب بل هو رائد كل القون ، فإذا صعد صعدت معه ، بل صعدت معه أمتنا فكريا وثقافيا وحضاريا . تلك هي مشولية المسرح الإقليمي ، التي أصبح يقف وحده في الساحة الآن ، بعد أن تجاوزت فرق القطاع العام والخاص على احتلالها تلك هي مشولته ، وبالحا من مشولية قادمة

هذه النصوص ، وسجدها بانورة لخطوبة ليس في تراث مسرحنا العربي فحسب بل في المسرح العالمي . نعم ، إن الفلاحين جديرون بأن يستمعوا بتراث المسرح نهالى حتى بدون تخصيص .. ولا يسمى أن نستكثر عليهم أن نقدم لهم حتى مسرح شكسبير ، فمسرح شكسبير يحظى باهتمام إنسان حالص ، وهو قادر على مخاطبة العلاج ، بل إن الخطوبة الممتعة التي يتخصصها عادة مسرحه من المؤكد أنها ستلقى استحسانه . فلتقدم له إذن مسرح شكسبير باللغة الدارجة ، مع شيء من الإعلاد الذي يتناسبه ، وليكن التقديم من خلال شكل السامر . إنها تجربة جريئة ولكننا في حاجة حقا إلى هذه التجربة في نجارتنا المسرحية في الأقاليم . ومن المؤكد أنها لو نجحت فإنها لن تثرى تجربتنا الإقليمية فحسب ، بل تجربتنا المسرحية بشكل عام . نعم يجب أن نقدم فن التراث نهالى للفلاحين بشكله دون أن نعبث به أيدي القصير . ولننبذ التجارب الفجة والسطحية التي تقدم إليهم ، فن المؤكد أن مسرحية هابطة مثل «جاموسه عبد الباسط» لن تسمى فيهم إلا استجابة سيئة ، ولن تضيف جديدا لوعيهم الذي يحاول أن يرقى به ، وإنما ستهبط به لأنها دونه . إن معرفة التسميات الغريبة على الفن المسرحي ، مثل مسرح الفلاحين ، يجب أن تتوقف ، إذ لا يسمى أن يقتصر ما نقدمه للفلاحين على مشاكلهم وحدها ، فإن ذلك يجعل المسرح يؤدي وظيفة إعلاية محدودة ليست من طبيعته كذلك لا يسمى أن يرضى مسرحية تعالج هذه المشاكل إذ كان ما بعد الإنسان الذي يستطيع أن يخاطب الإنسان



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتشاراً
تصدر كل ١٥ يوم "نصف شهرية"
رئيس التحرير د. رشاد رشدي

الثقافة

المصرية • الأصالة • المعاصرة
تصدر كل شهر
رئيس التحرير د. عبد العزيز النوفي

القصة

مجلة فصلية دورية
تصدر عن نادي القصة
بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير ثروت أباظة

المسرح

مجلة الثقافة المسرحية - شهرية
تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة لجنة المسرح
والهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير د. سعيد سرمدات

فصول

مجلة النقد الأدبي
فصلية تصدر كل ٣ شهور
رئيس التحرير د. عز الدين إسماعيل

تطلب فور صدورهما من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات



دار الفتك العربى

بيروت . لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

أصدرت حديثاً

• سلسلة تبايلة الصبيان

جلالة الملك نخبول الأول

تقدم الدار سلسلة كاملة من كتب الشرائط المصورة العربية يبدأها بقصة «جلالة الملك نخبول الأول». والسلسلة من أفكار ورسوم الفنان «حجازى» الذى حرص على تأكيد الأصالة فكراً ورسماً. وعلى تقديم هذه الأصالة فكراً ورسماً. وعلى تقديم هذه الأفكار والرسوم فى صورة مريحة وجذابة

• كتب الشمس

سلسلة تقدم اللوحات الفنية الرفيعة الى تصور الأطفال وعلاقتهم بالطبيعة من حولهم ونحب الطفل الى انخال والعمل والحلم والشجاعة والامل. صدر بها

الشمس والشمس

زهرة القمر

قصص : د. محبوب عمر
رسوم : الفنان عتلى ورق الله

• فلسطين فى طوايح البريد

(١٩٦٥ - ١٩٨٢)

كتاب هام فواة طوايح البريد ولكل عشاق فلسطين يضم أكثر من ٥٠٠ طابع بالألوان الكاملة وكل الاحتماء الى استعمت على ارض فلسطين منذ عام ١٨٦٥ حتى عام ١٩٦٧. والطوايح الى صدرت فى الوطن العربى والعالم حول موضوعات ورموز فلسطينية

ساهم فى ايجاز الكتاب

لدكتور بيل على شعث

حساء وصا مكداش

التصدير الفنى والإخراج

المناد محى الدين اللباد

مكتبة التراث

فى العالم أدباء فرغوا حياتهم للكتابة للمصادر مثل اندرسون. واعمال الصحافة إليها الإنسانية هل طول التاريخ حتى اختلط الفرح بالخرع مثل خرافات ايسوب. واعمال جمعت من شعبيات العالم مثل مافى الاخوان حرم كل هذا التراث الإنسانى مترجمة لك فى مكتبة التراث.

• خرافات ايسوب

ترجمة عبد الفتاح احمد

• حكايات خرافية من أمريكا

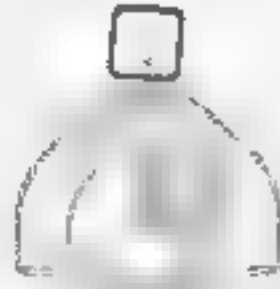
تأليف فرانك ل. بوم

ترجمة صفاء ريتون

تطلب اصدارات الدار من
مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب
وقرونها بالقاهرة والمحافظات

أصوتك الدراماتي ونشأتها في فلسطين

إبراهيم السعافين



- ١ -

تمهيد.....

تعددت دراسات نشأة الدراما في الوطن العربي في العصر الحديث^(١) ، وحاولت دراسات أخرى أن تتحدث عن الأصول النزالية التي استل منها المؤلفون أعمالهم القبلية والمسرحية^(٢) ، وكان منطقها أن يولي هؤلاء الدارسون لبنان ومصر عناية أساسية ، وهما القطران اللذان عرفا المسرح بشكل واضح منذ بدايات القرن التاسع عشر

وإذا كان من الصعب المنزاع مرة هذين القطرين عن الأقطار العربية الأخرى ، وبخاصة في بلاد الشام ، فإن الأقرب إلى الصواب أن نفترض انفتاح هذه الأقطار العربية على ما يجري في مصر ولبنان ، لما بين هذه الأقطار جميعا من وشائج الاتصال ، اجتماعيا وثقافيا وسياسيا ، ولما كانت العناية قد تركزت على نشأة المسرح في لبنان ومصر ، وربما في سوريا ، نظرا لظهور بعض الرواد هناك ، فإن محاولة تبين النشأة في فلسطين ، ومعرفة الصلة القائمة بين ظهور الدراما فيها والنشاط الدرامي في الأقطار العربية التي كانت تشهد ازدهارا ملحوظا ، تبدو ضرورية ، خصوصا إذا بدت بعض اللامح الميرة في فترة النشأة ، أي في النصف الأول من هذا القرن .

غير أن دراسة هذه الحقبة على وجه التحديد شائكة وعرة المسالك لأسباب عدة : منها أن نشأة المسرح في فلسطين لم تجلب اهتمام مؤرخي المسرح العربي ، لصعاب الحركة المسرحية في هذا القطر ، ولعدم انتظام التأليف ، ولتميز التجارب ، ولعدم وجود خطة مسرحية وطنية تشرف عليها أجهزة حكومية رسمية^(٣) . إذ ظلت المحاولات فردية مزاجية تخضع للظروف والاجتهادات. ومنها أن الظروف التي أحاطت بهذا القطر من أحداث وثورات، ثم احتلال وتهجير جعلت من الصعب الحصول على النصوص المسرحية ، وعلى تلوين الجهود المسرحية والتجريبية وتوثيقها . ولعل ظروف الإداعة الفلسطينية أضاعت فرصة ثمينة في التعرف على النصوص التمثيلية التي كانت تبث بانتظام^(٤) . إذ يذكر مؤرخو هذه الفترة أن المؤلفين أنفسهم لا يذكرون طبيعة مؤلفاتهم كلها ولا إعدادها^(٥) . وهذا يعكس انطباعا واضحا عن طبيعة هذه الفترة وظروفها . وظلت هذه الفترة في حاجة إلى دراسة . تكشف عن طبيعة الحركة المسرحية بعامة ، وتحلل بعض الأحوال التي يفسى المتور



عليها وقد حاولت بعض الدراسات أن تعرض لهذه الفترة دون أن تحف عند التصور لصعوبة الحصول عليها . ولعدم فترة التوافق بها على أن يقدم صورة ما عن طبيعة التأليف المسرحي فيها ^(١) . وربما اكتفت بعض الدراسات بالفرض عشيا مع مبهجها الذي يجعل من هذه الفترة عهيدا لا يمكن الوقوف عنه بالأمانة والتحليل والتفصيل ^(٢) . ووعدت دراسات أخرى بدراسة وافية عن هذه الفترة ^(٣) . ولم تخرج إلى حيز الوجود بعد . ولعلها ستقع في محال التاريخ الذي يوصد ويدون . ويشير الوثائق دون الالتفات إلى الجانب التقني الذي يتم طبيعة التصور . وتحليلها وبيان مصادرها

ومع أن الحصول على التصور، يمثل أهم عتبة نجه الباحث في رصد نشأة الدراما في هذه الفترة . فإن هناك إشارات مختلفة تتحدث عن ظهور أعمال درامية في فترة مبكرة يرجع بعضها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر ^(٤) . لكتاب من فلسطين . أو عملوا في فلسطين . وربما كان لاهتمام الإرساليات الدينية والبشرية بفلسطين أثر واضح في التوصل بالقبول الشعبية من أجل غايات دينية وعقائدية ^(٥) . ولا يمكن أن يغفل الصلة الوثيقة القائمة بين فلسطين من جهة والحركة المسرحية في كل من سوريا ولبنان ومصر من جهة أخرى . فقد كانت الفرق المسرحية تزور فلسطين وتتغلغل في مدنها ^(٦) . بل إن بعض الممثلين اشتركوا في تمثيل مسرحيات محلية ^(٧) . فالذي يتابع ماورد ذكره

من تصورات درامية في فلسطين يرى أن ذلك لا يتناسب مع طبيعة الحركة الشعبية . على الرغم من تعارضها وعدم وجود سند رسمي لها . فقد ذكر مؤرخ هذه الفترة عددا كبيرا من الفرق الشعبية والأندية . تأسست على مدى مائتي عام ^(٨) . ويعمل هذا النص في الأعمال المسرحية المحلية كانت تعطيها النصوص العربية . فضلا عن الأعمال المترجمة التي تعلم بها المسرحيون اهتماما بالغا . بعد إخضاعها للتعريب ^(٩) . ومن الضروري أن يشير إلى أثر الترجمة في الأعمال المترجمة . حتى ليكاد الباحث يشك في أنها مزلفة دون اعتماد مرجع قسوي ^(١٠) على جسر سنجي ^(١١)

غير أن هذا التأثير لا يعني أن البناء الفني في هذه الأعمال يقيد بصورة رئيسية من الآثار الأجنبية دون أن تظهر الشخصية الفنية الذاتية . بل على النقيض من ذلك ، فإن شخصية الكاتب التي تمتد إلى الموروث التراثي والشعبي تميز هذه الأعمال تميزا واضحاً ^(١٢)

وإذا كان الكتاب قد أخذوا من المسرحيات الأجنبية المترجمة فإهم حاولوا ، حتى في ترجمتهم . أن ينفخوا على أعقابهم روح الواقع المحلي . وأن يستلهموا البناء القصصي في التراث ، وخاصة في التراث الشعبي ^(١٣) . فحوروا النصوص . وغيروا في بناء عناصرها ، لتلائم اللون الشعبي أولا . ولتتفق مع ذوق الكاتب ثانيا . لأن التناقض بين ذوق الجمهور وذوق الكاتب غير وارد بالضرورة وإدراكنا هذا اختلاف في مستوى الوعي بالصحة الفنية للروح الكامنة توحد بين الجمهور والكاتب منها اختلاف المستوى ثقافيا وفنيا وفكريا . ولم يكن الكتاب في فلسطين عن أي من نشأة الحركة المسرحية في لبنان وسورية ومصر كما ذكرنا ، فالصلات الثقافية والفنية وثيقة العرى . ودواحيها متوافرة لتوافر الوحدة السياسية في أقطار الشام . ولوجود الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية بعامة . وبين بلاد الشام ومصر خاصة . فالأجواق المسرحية تتغلل بيسر وسهولة ، والممثلون من مصر ولبنان يشركون في مسرحيات تنفذ في فلسطين . وللطبوعات والصحف فصل إلى أبدي الكتاب والقراء على حد سواء ولما كنا لانطمئن إلى أن أسماء المسرحيات التي ظهرت في فلسطين هي كل حصاد هذا القطر من التجليات والمسرحيات . فإن ماوصلنا مما ذكرته المراجع قليل . لظروف فلسطين الخاصة . إذ إن يحق صنوع . أشهر كتاب المسرح في مصر . في إبان النشأة . لم يصل من أعماله كاملا إلا مسرحية واحدة ^(١٤) . غير أن هذه الأعمال على قلتها تستطيع أن ترسم صورة قريبة من الدقة عن طبيعة التأليف المسرحي في هذا القطر . وتحدد بعض التلامح المميزة . التي تعطي هذا النتاج سمات خاصة . ربما أملتها ظروفه التي بدأت تتضح للمتقن الراعي منذ فترة مبكرة ^(١٥) . ويمكن للصورة أن تكمل في أذهاننا إذا ألمنا بأسماء المسرحيات التي لم نعر عليها . من خلال عناوينها أو بعض الإشارات التي وردت عن موضوعاتها . والقضايا الأساسية التي تعالجها



الموضوعات

ستتمد مكتاب موضوعات من مصادر مختلفة : منها ما استلهم من التاريخ بعد أو لغيره . من التاريخ المحلي أو القومي . ومنها ما اتصل بالنقص الاجتماعي والكتاب . في موضوعاتهم جميعا . يتأثرون بمرث من جهة . والنصوص والمترجمات العربية من جهة أخرى . دون أن ننسى فواصل خاصة بين سبع التي استقى منها هؤلاء الكتاب موضوعات

من الأعمال التي استلهمت قصص التراث . مسرحية « وهود النعمان » عن كسرى بن شروين ، ولحمد عزة درورة ، إذ يصورها كأنها بأنها رواية عربية تاريخية تمثيلية . ويلمح إلى مصدرها بقوله : « قرأت موضوع هذه الرواية في عدة كتب من كتب الأدب . فقام في خاطري أن أوسع الموضوع . وأدخل فيه بعضا من المعاني التي تحول في صدرى ، وأظنها في صدر كل عربي يفرح بحالة قومه ، وينتظر فزاده ، مما وصلوا إليه من التخادل والتشتت . والانعطاط عن مستوى الانهم الأخرى »^(٢٧) . فالكتاب لا يمس العرص من تأليف هذه المسرحية ، بل يكشف عنه بوصف . حين يوجه الشباب العربي إلى صورة من صور تاريخهم ليفيدوا منها . ويبسطوا من قيود وانهم^(٢٨) .

وقد كتب درورة ثلاث مسرحيات أخرى لم تشر إليها^(٢٩) ، غير أن عناوينها تكشف عن طبيعة الموضوعات التي تعاطها : « أولها » آخر ملوك بني سراج . وهي تمثل . كما يذكر الأستاذ درورة ، تروى حادثة لعرب في الأندلس ، وتصور قنهم وانقساماتهم الداخلية التي نفل منها الأسبان . واستردوا الأندلس . ويرى الكاتب أنها ينبغي أن تمثل هجرة عرب في عصرهم الحاضر . وثانيها هي مسرحية « صقر قریش » ، التي تصور حرب عبد الرحمن الداخل من العباسيين ، وتأميسه وأنصاره بدولة الأموية في الأندلس ، إذ تعد بدء حصاره بادخه لتستمر سبعائة سنة في الأندلس . فن حق العرب - كما ذكر للكاتب - أن يمحذوا تلك الحركة الأولى . وثالثها هي مسرحية « الملاح والسمار » ، « الملاك والسمار » ، أو « الفلاح البائس » ، إذ لا يذكر العنوان جيدا^(٣٠) . وهي المسرحية الوحيدة التي التفت موضوعها من الواقع مباشرة ، دون أن تتخذ التاريخ القديم إطارا لها . وهي تتحدث عن بيع الأرض من طريق التماسرة الدين لاتهمهم إلا مناهمهم الشخصية الرحمة ، وتصور تسلط بنات اليهود على أبناء الأغنياء لاسترداد ثمن الأرض من البائسين . على نحو ما فعلت « كوديت » الفناء اليهودية ، فقد صادقت بن أحد الأغنياء الذين باعوا أرضهم لليهود ، لتسترد الأموال بواسطة ذلك السمار الثيم^(٣١) . وقد استلهم نجيب نصار مسرحية « في دمة العرب »^(٣٢) من التاريخ القديم ، ومسرحية « شمع العرب »^(٣٣) ، من التاريخ المحلي ، إذ تناول « في دمة العرب » الوشاية التي سعى بها عدى بن أوس لدى النعمان بن المنذر ، للوفية بينه وبين عدى بن زيد ، صاحب الفصل على النعمان في دعم نفوذه لدى كسرى . فتصبح الواقعة بقتل عدى بن زيد في سجنه ، ثم تكشف الواقعة بعد موت الأون . لنبال الواشي جزاءه العادل . وأما « شمع العرب » فتصور نزاعا بين قيسين ، ما إن عقلتا صلحا مؤقتا بينهما حتى

أدى سوء تفاهم بينهما إلى أن تعود الحرب جديدة من جديد ، ولكن محاولة جادة لإعادة الوفاق والسلام بينهما سيجح حيرا ، فينتقم الشبل ، ويتم الشحت ، وتتوحد الغابات ، رمزا لاجتناب التناهد وأسباب الفرقة ، ولشدان الوحدة القومية . ويلو هدف الكاتب من خلال تقديمها الذي جاء فيه : « تقدمت الرواية إلى شعبة المنتدى الأدبي في الآستانة . مثال الألفة والاتحاد ، وعنوان الميرة على تأليف كلمة العرب . وإبهاص همهم لخدمة الوطن والدولة »^(٣٤) .

وقد كتب جميل البحري روايات تمثيلية بشرها في « الزهرة » وعرف بعضها مشورتها في هذه الروايات « أبو مسلم الخراساني » ، و« وهاب العرب » ، و« سقوط بغداد » ، ومنها « حصار طبرية » ، وهي مأساة سائية أدبية تاريخية ذات ثلاثة فصول وضعت خصيصا للآسات والأديبات وتلميذات المدارس . ومنها « انوفاء العرف » ، وهي مأساة تاريخية أدبية ذات أربعة فصول . وأسهم بصري الطوري بعدد من المسرحيات والتيليات التي استمد موضوعاتها من التاريخ العربي . ليعطها على القضايا المعاصرة ، فله « ثرات الآباء » ، أو « العدد أساس الملك » في فصلين ، معدة للأطفال ، وقد نشرت في فلسطين أول مرة في عام ١٩٤٦ ، وهي تتصل بأيام للأمن ، وتجد فصائل الضاعفة على أرض الأجداد ، ولها تعرض بعملية بيع الأراضي في فلسطين^(٣٥) . وله « ذكاء القاضي » وهي تصف محاكمة مشهورة جرت من قبل الخليفة هارون الرشيد^(٣٦) . وأسهم يحيى الدين الخاح يحيى الصفدي مسرحية شعرية تاريخية هي « مصرع كليب »^(٣٧) ، تتحدث عن حرب نبوس التي دارت وقائعها بين بكر ونظب على نحو ما عرف في قصص أيام العرب ، وتنتهي إلى الوفاق ، بعد أن تقاتل أبناء العمومة . وأسهم محمد حسن علاء الدين بمسرحية شعرية تاريخية هي « امرؤ القيس بين حجر »^(٣٨) ، تتحدث عن موقف الشاعر الكندي من مقتل والده ومطالبته بآثره . وكذلك كتب برهان الدين العروشي « وطن الشهيد »^(٣٩) ، وهي مسرحية شعرية من التاريخ المعاصر تتحدث عن الثورة العربية الكبرى ومآلاتها من أحداث ، نجم عنها استثمار الوطن ، وتعرضه لمؤامرة تأسيس وطن قومي لليهود فيه . وقد أتيها بمسرحية أخرى دعاها « شيخ الأندلس » ، وهي تلوح حول بكية فلسطين ومعركة جنين^(٤٠) .

وإذا كان اهتمام الكتاب قد انصب على القضايا الوطنية والقومية ، من خلال اصطناع الإطار التاريخي لإبراز قيمة الرمر لأساسية ، فإنهم م يخلوا القضايا الاجتماعية الإنسانية ، على سداجة المناخة أحيانا . ومسطحية الرؤية أحيانا أخرى . فقد كتب جميل البحري ، مثلا ، مسرحيات وعرب أخرى ، تحاول أن تتناول قضايا اجتماعية ، منها مسرحية « حبيب القصر »^(٤١) . وكببت حنة شاهين مسرحية « جردة الفصيلة »^(٤٢) . وهذه المسرحية - كما تقول المؤلفة - « قصة سمعت من حداثتي ، وقد بقي أثر قليل منها في ذاكرتي ، حيث عليها رواية أخلاقية تمثيلية ، يكون في مطالعتها أو تمثيلها فائدة أدبية للمجموع »^(٤٣) . وتحاول هذه المسرحية أن تصور المتاعب التي يلقاها المصلاء المحسوس من الأعداد الأشرار ، غير أن العاقبة الحسة تكون من نصيب الأحيار ، في حين يلقى للكيثون جزاء إساعتهم عاقبة وحيمة

مراكش السابق مولاي عبد الحبيب من جمعية هبة الخليل الأدبي^(١١).

الحبكة والصراع :

من يتأمل الأعمال المسرحية يلحظ أنها تتأثر التراث الشعبي في بنائها . ولعل ذلك يبدو بوضوح في الحبكة والصراع . غير أنها - مع ذلك - تتفاوت في تجسيد ذلك من مسرحية إلى أخرى . فقد بنى محمد عزة دروزة مسرحيته «وعود النحل» على كسرى أو شروان ، على حكاية استقاها من كتب الأدب ، حاول أن يوصلها في التعبير عن فكرة الوحدة العربية في وجه الأوطان التي تحيط بالأقطار المتناحرة المتناحرة المتناحرة . إن حل اهتمام المؤلف يتجه إلى الهدف السياسي الذي جهد في التعبير عنه فأنشأ مشكلات الأمة العربية المعاصرة على هذه الفترة التاريخية المتنامية . غير أن المؤلف صرح - من أجل هذه العدة - بأبواب الفهم ، فبدا الصراع خافتا لا يكاد يشعر به أحد في الأغلب الأعم ، وظهرت الحبكة ممككة عبر سرد الحكايات والمواقف والمواقف والأقوال الحماسية والمخطبة البليغة . ولم تستطع أن تلم جريئات الأحداث لتتوحد صعدا ، وإنما بدت مسطحة عادية تخرج من حيوية الحركة والصراع .

لقد كان بوسع المؤلف أن يقيم الحبكة حول فكرة أو موقف أو حدث ينمو الصراع من خلاله في نفس المثالي شيئا عشنا ، غير أنه حرم المسرحية من ذلك ، وترك العنصر التوالم دون أن يكون له صدى أو المشاهد قيمة تذكر في الصراع ، وغلب على المسرحية طابع الحكاية . وما يتخللها من إسقاطات فكرية .. فالفصية ظهرت منذ البداية ، ولم تصف الأحداث إليها جلينا . وربما كان من التوقع أن تنمو قضية فنية في بناء المسرحية ، لتكسها تماسكا والتحاما ، وهي العلاقة بين عدي بن زيد وعدي بن مرينا . ومن الغريب أن المؤلف نسي الحادثة التي تتصل بتأمر عدي بن مرينا لدى بلاط كسرى ، فلم يبد لها أثر في بناء المسرحية فيما بعد . فالعدي يتابع للمسرحية حتى المشهد الرابع من الفصل الأول ، يدرك أن أحداثا ستعقد حول تأمر عدي بن مرينا ضد عدي بن زيد وصديقه النعمان ، حيث يتحدث عدي بن مرينا إلى المحل الإشكري عن رغبته في الانتقام ، ويطلب إليه أن يحمل رسالة إلى صاحبه جشميد ، يصحبها مادار في مجلس النعمان ليبيها إلى كسرى حتى يجد ابن مرينا لديه المخطوطة ، وينال مايتبعه من الحناء والثرأ (ص ١٢) وهو لا يفت باعتراف المحل وصبيحة فبشدا : (ص ١٣)

«أما حسيبي نفس فإذا ذهبت نفسي فلا عايش أحد

إن هذه البداية المرفقة لظهور صراع حفيقي يعمود نفس المحل من جهة ، وفي نفوس المتلقيين الذين يترقبون كيف ستصبح العلاقة بين عدي بن مرينا من جهة وعدي بن زيد والنعمان من جهة أخرى . فمن يتبع هذا الحدث ، يتوقع أن تشتد الصراع في نفس الشاعر المحل ، ويتحول - من ثم - إلى موقف ضد عدي بن مرينا ، إذ يرى المحل في المشهد الخامس وحده ، يتحدث إلى صه عن خطه نفس ابن مرينا بعد أن صحبه ولم يقبل النصيح . فكيف يتقد مايريد ابن مرينا وهو يعي هداحة الخطر (ص ١٥) .

وإذا كان مؤرخو الحركة المسرحية في فلسطين يشيرون إلى اهتمام بعض العرفي الشعبية بالفكاهات فإن هذه التصوص لم تصل إلينا . وإذا كان كتاب الدراما في فلسطين قد اهتموا بالقضايا الحادة في الأغلب الأعم ، فإن الحركة المسرحية شهدت الاهتمام بالموضوعات الفكاهية والفولية من قبل فرق محلية أو عربية واحدة^(١٢)

ومها يكن فإن حركة التأليف المسرحي في فلسطين لا يمكن أن نمرل من حركة التأليف في الأقطار العربية عامة ، إذ إننا نطالع في الصحف الفلسطينية في فترة مبكرة أخبارا من فرق مسرحية عربية قدمت أعمالها في فلسطين ولبنان . نقرأ في أحد أعداد جريدة الكرمل في سنة ١٩١٣ مثلا بعنوان «ليالي الأدب والطرب» : «شهدت حيفا أمس ليلة من أندر الليالي ، فقد مثل جون جورج أفندي أبيص الشهير ، رواية «غاية الأندلس»^(١٣) . ولا حاجة إلى القول هنا كان للتشيل من الوقع على النفس ، فأناس قاموا منذ الصباح . ولا حديث لهم إلا الرواية وصورها ومعانيها ومفاريها . وما كان تلعين الشيخ سلامة بأقل وقعا من تمثيله ، وسيمثل الخوق التبت مساء ، يعي ليلة الأحد ، رواية «لويس الحادي عشر» ، ويكون بطولها رب التشيل في الشرق ، جورج أفندي أبيص عشر ، ولست في حاجة إلى القول بأنه لا يجوز للمرء حرمان نفسه من حضور هذه المشاهد المتناحرة المثال ، والمعظيمة الوقع على الموسى^(١٤)

الباء الفني :

إن المتأمل يلحظ أن هذه الأعمال المسرحية والتجيلية تتفاوت في بنائها الفني تفاوتنا ملحوظا . غير أنها - مع هذا التفاوت - تبدو أسيرة مرحلة الشأ ، لا تتعداها كثيرا . وهذا يؤدي إلى محاولة تلمس أثر الأشكال التراثية في بيئة العمل الدرامي ، وعدي تأثير هذه الأشكال على بنية الأعمال سلبا وإيجابا . ثم لا بد من ملاحظة أثر المترجمات والمناهب الغربية على هذه الأشكال . فالذي يتابع ما كتبه المؤلفون أو المترجمون يلاحظ أنهم يتحدثون من وظيفة للمسرحية الاجتماعية أو التربوية أو الأخلاقية ، غير أنهم لا يتحدثون بوعي عن الفن المسرحي وأصوله وقواعده ومطرباته^(١٥) ، الأمر الذي يشير إلى أن حركة الكتابة قامت على فهم المخطوط العامة لهذا الفن دون تمثل عناصره ومقوماته ، مع أنهم يعنون أن شكل المسرحيات التي يكتبونها ويترجمونها ويقرأونها ، ليست امتدادا للأشكال التراثية الشعبية مثل قرة كور^(١٦) . ويبدو أن تميزهم بعض ما يكتبون من هذا النمط من الأشكال التراثية ، يعود إلى الطابع لا بشكل ، كالمبالغة في الهرن والإصحاك دون تفهم معنى عميق أو جاد ولعل دليل ذلك موقف نجيب نصار من مجلس إدارة الشام ، الذي رفض أن يجبر تأليف فرع لجمعية تشيلية لأسباب سياسية فيما يبدو . ذلك أن التشيل يتيح لصاحب الرأي أن يقدم وجهة نظره إلى الجمهور بشكل تحريضي مقبول . فالذي يراجع بعض أعداد جريدة الكرمل يلمح بالاهتمام بليكر مظهر الحركة الصهيونية في فلسطين^(١٧) ، على نحو يحمل البعد الموجه إلى القرة كور وغيره مسوعوا مهورا . ويتضح الاهتمام بحركة التشيل في توظيفها لنمايات حيرة اجتماعية وطنية قروية^(١٨) . ولعل في الصلة بين جمعيات التشيل والشخصيات الرسمية الكبيرة ما يكشف عن الصورة التي كانت عليها هذه الجمعيات ، كما يرى في موقف سلطان

غير أن الصراع يحسم نهائياً لدى التدخل في المشهد السابع ، حين يرقى الرسالة وينسوها بقدمه ، ثم يشد :

«لحنت الموفاء وخنت العهد والحسبا يا من تريد بشعب العرب منقلباً»
ومن العرب أن أثر هذه الحادثة لا يظهر فيها بعد ، إذ يتوقع القارىء أن يجد توتراً في علاقة بن مريتا بصهره المنحل ، أو صورة لابن مريتا في محنة الدائب من الوقيعة والانتقام ، إلا أن الكاتب يضرب على هذه الحادثة ستاراً صميغاً ، فلا تبدو لها بعد أية نتائج . وتظل الأمور على حالها ، فلا يدرك كسرى ما يدور في خاطر العرب من حزم أكيد على طلب الحرية ، ولا يفهم وزنا للمعانى الخفية والمظاهرة أحياناً في ثانيا أنوامهم .

وإذا كنا نتوقع أن يتمكن الوفد من إيجاد نحو في الصراع يؤدي بالأحداث إلى موقف معين ، فإن جماء المتحدثين وخشونتهم وإغلاظهم لكسرى القول ، لم يجعل كسرى يغير من موقفه ، ويخرج عن طوره ، بل ظل يناقشهم ويستمع إليهم ، ملزماً طبيعتهم ، ملتصقاً لهم العنق ، على نحو حمل حركة الأحداث بعبثه وصورة الصراع باهتة ولعل مخالفة عمرو بن الشريد أسلوب الوفد في حضرة النعمان لم يفد البناء الفني . بل بدأ وسيلة لتصيل الأحداث دون إثارة لون من الصراع . كسرى كسرى يصحهم في برود (ص 41) وما إن نظر النعمان أن سراً قد أصاب الوفد ، ليوطئ نفسه على الموت في سبيل كرامة العرب ، حتى يشره الحجاب بوصول الوفد ، فتعود الأمور هادئة ونخبة مبروكات الحركة ، ويجبو الصراع ولم بعد أمام مجلس النعمان إلا التمسك في الاستعداد لاكتساب المهارة في الصناعات والمعلوم والمعارف ووسائل الكعاج ، والاستعانة بالشعراء في المدحمة إلى التألف والوحدة ، وتبذ الخصام .

وعلى هذا النحو لم يفتنا الكاتب بوجود صراع حقيق ، فالحركة طيئة ، والصراع ما إن ينمو حتى يعود فيخرب بصورة واضحة . ولعل حرص الكاتب على إسقاط المشكلات العربية المعاصرة في هذه الفترة ، حل العزة التاريخية التي تصدها المسرحية إطاراً لها ، هو الذي أدى إلى عدم الاهتمام بالحبكة والصراع ، وظلت الأفكار والآراء تحت الحركة المسرحية ، وتحول دون نمو صراع فعال ، بقود إلى تطور فني درامي وبما يلاحظ من هذه المسرحية أنها لم تسع إلى اصطلاح عقدة خرافية من أجنس إثارة لون من التشويق يساعد في التغلب على الجمود الذي غلب عليها . وإذا كانت مسرحية «ششم العرب» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف والعبرة على تأليف كلمة العرب ، واستنباحهم منهم لحقمة الوطن والدولة ، كما يصرح المؤلف نفسه ، فإنها بيئت على حبكة مشوقة احتجعت لها شيء من الفلاسك ، فصلا من المقارقات والمأطلات التي علبت على الفن المفصص بعامة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والحكاية في المسرحية تدور حول نزاع بين قبيلتين عريتين : قبيلة بني عياش وقبيلة الشرفاء ، إذ تدور أحداث المسرحية في مكان بعيد عن مصارب القبيلتين اللتين خرجتا طلباً للكلأ والماء ، لأن لأرض كانت محلة . وكلا الطرفين لم يكن مستعداً للقتال . ولذلك فإن الأحداث التي انتهت بعد ذلك إلى التآزم ما لبثت أن تنتهي إلى الصلح وعودة الوئام بين الطرفين ، حيث يتوجه الشريف وقومه إلى مصارب

ابن عياش فيعرض عليه الصلح و«يعطى» ابنته عجائب لمرسان الذي قبلها بغير وعبر عن سعادته قائلاً ... «ما أحل الزمان الذي يطمئن فيه العرب ، ويستريحون في أوطانهم ، ويضربون لأشغالهم ، بل ما أحل الزمان الذي يتحد فيه العرب على حاية أوطانهم ومصالحهم . فلتتحد يا بني عيسى لنحيا أمناً ، ونصون وطننا ونعزز دولتنا فليحيا العرب ولتتبعها الدولة » . (ص 43) .

وإذا كانت المسرحية تدور في جو الصراع بين قبيلتين عريتين تعيشان حياة البداوة فإنها مشحونة بالرمز الذي يجرس على تخيل الواقع العربي وتناهي الخلافات . وقد بدت هذه الفكرة ضاغطة ملحة ، تؤثر على حركة الحدث وعلى نحو الصراع ، حتى إن القارىء يشعر بإسقاط الفكرة المفحمة دون إقناع على نحو ما نرى في قول فايز رداً على سيد القبيلة ابن عياش الذي يصر على القتال :

«أعني أن العرب جالعون ، وعيوبهم جالعة ، فيسبى أن تفكر في إشباع بطونهم ، ثم في إثارة غيوتهم » . (ص 34) .

بل أقرب من ذلك ما دار من حوار على لسان كل من خربة وسعد ، إذ يتحدث سعد من تجارب العرب «والعالم من الخارج يسليم أوطانهم ، ويحتال على كسب أموالهم منهم وهم لاهون» ، في حين يتحدث خربة حديث الخبير السياسي (ص 34) . لقد حاولت هذه المسرحية أن تسقط بعض المشكلات المعاصرة على أحداثها ، فظهر شيء من الاتصال في حركة الأحداث ، كالدولة الطبقية السطحية عند «خربة» . وظهرت الآثار الشعبية والرومانسية في إصغاء «عجائب» ، الذي جاء مفتعلاً (ص 34 ، 35) . ويبدو أن تنكر الفني في لباس فتاة أو الفتاة في لباس فارس أو غير فارس هو أثر من آثار التراث الشعبي ، ويوسمنا أن نرى ذلك في المقامات وفي السير الشعبية^(١٥) . ولعل هذا التكرار في هذه المسرحية أشد اتصالاً منه في مواضع أخرى . إذ إن فني يرافق فتاة فترة طويلة دون ظهور ما يربب في السلوك أو الصوت أو الحركة أو المظهر ، ثم ما إن تنظر الفتاة إليه وهو يكر على جواده فارساً شجاعاً ، حتى يدخل بل قلباً ويثنى عليها .

ولما كانت مسرحية «وفود النعمان على كسرى أبو شروان» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف في وجه الأعداء ، مفضلة أثر الحبكة المسرحية في الصراع الحقيقي الذي يلهم الأحداث ويسمى بها نحو إثارة الرقب والتشويق حتى النهاية ، فرمما ظر نجيب نصار في عمل الأستاذ درور في فأراد أن يضع هذه الحكاية في قالب يكفل لها جواً درامياً ، من خلال حبكة تحقق قدراً من الصراع ، فوضع مسرحية « وفي دمة العرب»^(١٦) حيث جاء على لسان النعمان ، للشخصية الرئيسية ، ما يلخص مضمونها : «ولست أرى للعرب مخرجاً إلا بقيام زعيم ناعمة ، يتطلب بقوة عقله وحسن إدارته ، ويحرره على حقون سائر الزعماء ، ويستميلهم إليه ، أو بتعطيل جماعة من الزعماء واختيار زعيم من بينهم ، يقيمونه رئيساً ، ويحطون لهم فيها بيهم شورى ، فاعرب لا يمكن أن يستعيدوا من قواهم الكاسنة في نفس كل فرد منهم ويستثمروها إلا إذا ظلموها . وقتلوا زمامها رعاية حكيمة حارمة» (ص 6) لقد بيى المؤلف مسرحيته على تأمر عدى بن أوس على عدى بن زيد من أجل

وإذا كانت هذه الروايات التي أشرنا إليها تستلهم التاريخ العربي القديم ، فإن ثمة مسرحيات قد حاولت أن تعيد من القصص الاجتماعية في إطار تنظير عليه الممارسات الخيالية والمخاطرات والصدف ، على نحو يذكرنا بالقرآن الشعبي وصورة «الرومانس» الخيالية ، على نحو ما يرى في كل من «سجين القصر» لجميل البحري ، و«جزء العصابة» لحنة حوري شاهين . وعلى الرغم من إشارة المصادر ، ومنها تنويه الكاتب جميل البحري ، إلى أن «سجين القصر» من تأليفه ، فإن ما ذكره في مقدمة الطبعة الثانية يشير إلى أنها قد تكون مترجمة . وأنه أصلها يد التحوير والتعبير والتثقيب ، والحذف والإضافة ، حتى استوت علامة للملوك المعام (ص ٣٦) وأيا كان الأمر فإن البحري يتصرف تصرفاً واسعاً بالروايات القبلية حتى تبدو من تأليفه ، وإن كانت في الأصل روايات تخيلية أخرى .

وتنحو مسرحية «جزء العصابة» لحنة حوري شاهين منحى رواية «سجين القصر» ، فهي تقوم على المخاطرات والمغامرات والمؤامرات التي تنتهي نهاية سعيدة ، تسجل الجزء الأول لأخبار العصابة والعاملين بإحسان وتقوى ورحمة . إذ تبدأ المسرحية بحلم على لسان كل من الكونت بلسكال والكوتيسة أوجي (ص ٦) بجلد بناء المسرحية ويشير إلى تطور أحداثها . ومع أن تفصيلات الأحداث ليست بالضرورة تتطابق مع الحلم فإن صورة الحلم بعامة تشير إلى طبيعة الأحداث وتراكبها على ما يراها أبطالها . وقد شارك المحلل أيضاً في توقع ما يأتي من أحداث إذ تحدث أوجي زوجها عن خوفها من الدهر ، (ص ٦) يأتي كل من المحلل والحلم تمهيداً للوصول برقية تتضمن دعوتها إلى أن يتنبا للحرب (ص ٧) ، وتكون قضية الحرب من العناصر التي تتركز عليها الحكمة . فالكونتيسة تنتظر عودة زوجها بفارغ الصبر ، وتشعر في غيبه بهم وحزن . ويرد عنصر الحرب فتلان الابنة «مرغريت» من حديفة المتزل ، حيث اختطفها الصوص . وهنا تتوزع مشاعر الكوتيسة ، نجمة زوجها ونجدة ابنها ، فتصوّر تنفط أخبار الحرب ، وترسل من يبحث عن «مرغريت» مقتنيا آثارها ليصل إلى الخبر اليقين . ويتصل أثر البهجة والمحبس في تأثيره على الأحداث وعلى مواقف الشخصيات في حديث بلسكال عن ابنته وهو ينتظر إلى زوجها (ولا أدري لماذا أنصورك مريضة ومشقة على الموت ، وأحياناً مفضولة من البيت . نأ للأوهام والخيالات) . (ص ١٦) وتطور الأحداث وتتوهم معها الحركة المسرحية في حديث «إدمون» حول نأ إصابة الكونت بمرح خبير ، ثم معرفة الكوتيسة بما بعد يبدأ الخبر ، وتشوقها إلى معرفة الحقيقة . مما انتهت إلى مرحلة مؤلة من الخوف الداعي ، تعبر عبى مويج رومانتيكي حاد ، أنتجت أياً من الشعر (ص ١٩ ، ٢٠) .

ويعود «إدمون» ، بعد أن راح يبحث عن الحقيقة بناء على طلبها ، ليخبر مولاه أن الجود رجعت متحصرة ، وأن الكونت لم يصب بأذى ، غير أنه لم يصبح الجند في عودتهم ، ولا يعلم الجود أين يكون . وبهذا الخبر تنجح الأحداث في مسار المغامرات والمخاطرات ، إذ كيف يمكن أن

مصلحة شخصية رخيصة . وقد مكنت لهذا التأثير ملايسات حول زيارة عدي بن زيد في غير أوانها ، وتلقى النعمان رسالة زعم حاملها الأعراي أنها من عدي الذي نقله خمسة دنائير في مقابل أن يسلمها إلى كسرى . وتتلاحق الأحداث دون أن يكتشف النعمان جلية الأمر ، على الرغم من نصيحة زوجته وأمراد أسرته أن يحقق بها زعمه عدي بن أوس . وتتجه الأحداث نحو التآزم بازدياد شك النعمان في إحلاص عدي . ويزداد من هذا الشك كتاب عدي الثاني الذي أثار عصبه وحجته ، حول على الانتقام ولم تجد مساعي هالي بن مسعود ، ومرزبان كسرى ، في إطلاق سراحه . فانتز النعمان الفرصة ، فأمر رئيس الشرطة أن يبحث عن يكتم أنفاسه ، ولما حصر المرزبان حاملاً طلب كسرى بإطلاق سراح عدي كان كل شيء قد انتهى .

ثم تنجح الأحداث ، بعد قتل عدي بن زيد ، نحو كشف الحقيقة . والمسرحية - على نحو ما لاحظنا - تعتمد إلى إسقاط المشكلات المعاصرة على أحداث التاريخ العربي القديم ، لأن هدفها هو طرح مشكلات حيوية معاصرة ، مثل الوحدة والحريّة والتآلف والمثوري وغيرها .

ومن المسرحيات التي وقعت عليها لنصري الجوزي مسرحية «العدل أساس الملك» ، أو تراث الآباء «وذكاء القاضي» وكنائهما تتخذ التاريخ إطاراً لها^(١٧) . فقد أقام الجوزي حبكة «العدل أساس الملك» على إصرار حاكم يقيم في كوخ على ضفاف دجلة في بغداد ، على عدم التصريح في كوخه ، وعلى مواصلة مهنة الحكاية مع أولاده الثلاثة من أجل مصلحة الوطن وظل الحاكم يحضر أولاده على الالتزام بمصلحة الوطن في استئجار حرفة تعود بالخير على الناس . ولم تفلح إغرامات وزير الخليفة بالمؤمن وتهديده ، في إقناع الحاكم ببيع كوخه مقابل عشرة آلاف دينار ، مع أنه لا يساوي أكثر من مائتي دينار . وهذا ما اضطر الوزير أخيراً أن يأمر بهدم الكوخ ، مستغلاً صلته بالخليفة ، زاعماً أن المؤمن هو الذي أصدر قرار الهدم . ولقد كان هذا العمل سبباً في وفاة الحاكم هما ، وفي تشرد أبنائه ، الأمر الذي حمل الأبناء على تقديم شكوى إلى المؤمن منه . وصجب المؤمن أشد العجب ، وأمر رئيس الشرطة أن يودع الوزير السجن (ص ٦٩ ، ٧٠) . وأما حبكة «ذكاء القاضي» فقد أقامها على الخيانة وعدم الحفاظ على الأمانة ، إذ تحكي قصة تاجر يدمي «على كوجيا» أودع للتاجر حسن جرة فيها ذهب وزيّن ، ولما عاد كوجيا بعد سبع سنوات ، استعاد الحرة فوجد ريتوها جيداً ، ولم يثرها على شيء من المال ، فادعى التاجر حسن أن الجرة على حالها ، وأنه لم يبعث بها مند أودعها على كوجيا . وبطلب القاضي شهادة اثنين من تجار الزيتون فيشهدان أن ما فيها لم يمر عليه عام . وأمام هذه الشهادة الصريحة يعترف التاجر حسن بمعته فيصلى عليه القاضي - وهو الخليفة هارون الرشيد - حكمه الرادع العادل ، غير عاين بتدنه (ص ٣٩ ، ٣٧) .

وعلى الرغم من أن الحكاية المسرحية في هاتين المسرحيتين بسيطة ، فإنها استطاعت أن تحتفظ بتناسك الأحداث ، وأن تنسى الصراع حتى يأخذ مداه ، على الرغم مما قد يتوهمها من معوقات ، تحول دون نحو الحركة لدرامية نحو طبعها .

«الحلقة الخرساء» التي يمتدحونها تحت إمرة المعجزة، إذ يصرخان عليها عن طريق ورقة وضعتا أمامها حتى لا يشعر بها أحد. فيقتلان المعجزة وثمانية من القصوص العشرة. وقد أتاح هذا المجال لمخاطر جديدة تتمثل في تمكن اللصين الآخرين من تكتيل إميل وباسكال بعبء قوه عيوبها بقصصين ملتبسين ولكن «مرعرت» تساعدنا بفلك قيديها، وتناولها سيفين يتمكان بها من قتل اللصين، ويعود الجميع إلى البيت فيما كانت الكونتيسة نهجس برؤية إميل وباسكال ومرعرت، وإظلم بباب المرضات جاثية تصل قرب سريرها، فلبتم الشمل، وعلى الباعى تدور الدوائر.

فالمسرحية على هذا النحو بنت حكمتها، وحضر الصراع فيها على منظومة متعاقبة من المخاطر والمخامرات والأحداث المأسوية والمؤامرات والوقائع الغريبة، انتهت بانتصار الفضيلة والقيم الأخلاقية وهي في مجملها تقوم على الوعظ الدنيى المباشر.

- ٣ -



يعود اجند إلى ديارهم ولا يعود معهم القائد دون أن يعرفوا وجهته أو مكانه. وهذا الحدث يطلق العنان للخيال ليتصور ماذا حدث وأين انتهى؟

وتتطور الأحداث في اتجاه التراكم عندما مايروود وإميل وشفين الكونتيسة أخته، وتقص عليه ماجرى لباسكال ومرعرت فيحزن لقلته الحزن، ويطلب إليها أن ترفقه إلى باريس فترفض أن تغادر بيتها، وقاء لايتها وروجها وتوجه الأحداث باتجاه نحو المصدة، عندما يعرف «إميل» من رغبته في أن يشتره في الحقيقة، فتطوره الكونتيسة من أن يصل الطريق إلى البيت، فيما تطلب من وصيفتها أن تذهب معها إلى بيوت الفقراء لتوزيع الملابس عليهم. وتحدث في هذه الزيارة صورة البؤساء المحرومين، إذ تلقى بولدين هما ألفرد ويول يشكوان الجوع ويشهدان عن الكونتيسة المحسة الحزينة، فتستمع إلى قصتها للمأسوية وتساعدهم. وتعرف أيضا على مأساة أخرى حين يظهر رجل مشلول ملق على الأرض، ويصرخ ويستغيث. (ص ٣٣) وتعرف إلى قصة هذا المعجزة المدهور «فيليب»، لتنتهى قصة كل من الأخوين البائسين، وفيليب المشلول بإيراثهما في بيت الكونتيسة دى باسكال. ثم يثور السؤال حول غياب إميل وشفين الكونتيسة فيتحج الجبال لتصرف على المخاطر التي تعرض لها في أثناء صلاله في الأعراس، فيما تبدو الكونتيسة ساهرة تفكر في أضيها والوصيفة تهديء من قلقها. وفي جو المخامرات والمخاطرات يظهر «الكوت دى بويه» ثوبا جاثما، يتحدث عن مشاق الليلة الماضية، ومعاناته شطر الزوالج والوحوش والجوع، ونعومه على ماألت إليه حال أخته، ويبين كان يتابع حامية حبة صيدها ينشأ صراع بينه وبين رجل آخر حول مايصبح بالصدقة أنه الكونت دى باسكال، ويكون ذلك معاحة مدهلة. وتغلل الصدقة وطابع المغامرة يسيان تطور الأحداث، إذ يريان - في طريق العودة ضوها ينبت من مكان بعيد، تين لها أنه فندق وحين بلغاه دعيتها معجزة فيه إلى تناول قسط من الراحة هذا هو في حقيقته مأوى للقصوص. وإذا مرعرت بالصدقة أيضا هي

وثمة أعمال مسرحية استقت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة، بيد أنها اتخذت الشعر أداة تعبير وشكلا يقوم به البناء الدرامى كله.

ولعل سؤالا يثور حول وظيفة الشعر في المسرح، وحول الشروط التي ينبغي توافرها في هذا الشعر حتى يقوم بمهمته في المسرحية (١٨).

وسنحاول أن نتعرف على الحبكة ونحو الصراع في هذه المسرحيات، ثم نرى كيف استطاع هؤلاء الكتاب توظيف الشعر في أعمالهم المسرحية، ومامدى توفيقهم في استخدامه أداة درامية. وهذه الأعمال المسرحية هي «وطن الشهيد» لبرهان الدين العبوشى، و«مصرع كليب» لخبى الدين الحاج عيسى الصفدى، و«امرؤ القيس بن حجر» لعمد حسن علاء الدين. وتبدأ أحداث مسرحية «وطن الشهيد» بفيل الثورة العربية الكبرى، إذ تدور محاورات حول أحوال العرب وماصنعه بهم جمال السفاح، وتبدو إشارات حول مراسلات «حسين» - «مكاھون»، ووجود الإنجليز باستقلال الأمة العربية في دولة حرة ذات سيادة (ص ٣٥). وتوجه الأحداث نحو الثورة عندما تأتي رسالتان إحداهما من مكاھون تلبى ما يطلبه العرب، وتأتيها من جمال يرفض مطالبهم، فينتج الحسين بالأولى، ويغضب من الثانية، ويشدد حزمه لما سمع عن الأهل في الشام (ص ١٥).

ومع إطلاق الرصاص علينا بالثورة، تنطلق سرايا العرب في جيش الثورة العربية، وتتوالى الأحداث التاريخية، فيصدر وعد بلمور ناقصا الاتفاق السابق، فيظن الشاعر رأيه (ص ١٩).

وبعهد الحديث عن وعد بلمور إلى بيان خطط اليهود في سبيل قيام الدولة اليهودية في فلسطين وفي الأنظار العربية الأخرى، يختلف الوسائل للمادية وغير المادية. ويحلل وايرمن عوامل القوة فيرى أنه لا بد أن يأتلف الدين مع قوة العلم والمال. ويبدو في المشاهد اللاحقة صور لنويا اليهود القديمة في احتلال فلسطين بمساعدة الدول الاستعمارية. ويحاول المؤلف أن يبرز خطر المال والشباب، ويظهر أن اليهود لا يتورعون عن

استخدام الأساليب المختلفة لتحقيق أغراضهم . ويخلص المؤلف إلى إظهار الخطر الذي يمثله سيطرة الأرض وباعها ، أمثال سرسق وغيره ، وبين خطر الإقطاع وآفاته ، كما ورد في أقوال الراعي بعد أن علم ببيع الحقل (ص ٣٣) . وتتلاحق المناظر حول خطط اليهود في استيطان الأرض في عملة من أهلها بوساطة الساسرة ، على نحو ما ورد على لسان كوهين (ص ٣٦) ، وبالتوسل بالشراب والنساء ، على نحو ما حدث مع سقيم السمسار الذي باع الأرض . وفي حين كان هؤلاء الساسرة يبيعون الأرض لقاء مئة حايبة ، ظهر قيصهم منسلا في شباب قرويين يدركون قيمة الأرض ويتشبثون بها ، على الرغم مما ألم بهم من فقر وجوع . وهم يشربون القهوة رمزا للأرض والمعروة ، في مقابل الخمرة التي يشتري بها الأعداء الساسرة الذين مايلثون أن يعودوا في أسوأ حال . في المنظر الثالث (ص ٤٥) يدخل عربى باع أرضه وأتفق المرء فرئت ثوبه وتشتت شعره ونسبه المكود ، يطلب من الشباب القرويين كسرة من خبز ، بعد أن غره الساسرة وباع أرضه دون أن يفكر في العواقب . ولعل الكاتب وقف في تقديم صورة لسعادة السمسار وجهله وغيبائه . وتقود هذه الأحداث إلى ثورة العرب سنة ١٩٣٦ على سلطات الانتداب الإنجليزي الذي كان يهدف لاستيطان اليهود وقبام دولة لهم . فينادى المهادنون من سائر الأقطار العربية ثلثية نداء الثورة على تحرير مايقول الشاعر السوري نوري القاوقجي (ص ٥٢) . ويرى الكاتب بلقاء المهادنين إلى وحدة الأمة وعزمها على أن تظل فلسطين جزءا منها .

ويتصل الحديث عن المهادنين الذين تركوا أوطانهم ولولادهم مضحين من أجل فلسطين ، فيذكر سعيد العاص ، ابنته ويفكر في مستقبلها ، مما هو يقود الثوار في جبال الخليل وتنتهي المسرحية بأحداث تاريخية متعاقبة ، تسجل تطور القضية الفلسطينية منذ أيام العثمانيين فالثورة العربية الكبرى ، وقد تقص الحلفاء جهودهم ، فتمكن اليهود من أرض فلسطين بتدليل كل الصعوبات في وجودهم ، ومحاربة أصحاب الأرض الشرعيين بالسحر والنس والتعذيب والظلم والإدلال ، إلى أن يتصموا في أكبر ثورة في عام ١٩٣٦ ، يحشدون الانتماء ، ويحلقون السليبات ، ويكتمون مع أشقائهم في الأقطار العربية ، نابذين الفرقة في وجه خطة محكمة ليحتمل أن يجتنبهم من الحذور ومن ثم ظل بناء المسرحية مرتبطا بتطور الأحداث التاريخية ، يهتم بالحديث اهتماما واضحا دون أن يرصد تطوره في شخصية أو شخصيات ثابتة ، أو مواكبة لفترة طويلة من الأحداث التاريخية ، إذ كان بإمكانه أن يقيم الحكمة على شخصيات عربية وأخرى يهودية أو إنجليزية ، ليحقق نوا دراميا للأحداث ، يلتحم مع هذه الشخصيات ، ويؤثر فيها ويتأثر بها . ولو أن الكاتب حقق بعض الصور الحية التي التقطها أبناء الريف من جهة ، والسياسة والغايات اليهوديات والباعة من جهة أخرى ، لربحت المسرحية حمقا دراميا مؤثرا . وأما مسرحية «مصرع كليب» لمحي الدين الصمدى فتستق أحداثها من «حرب البوس» أي من تاريخ أيام العرب . ولعلها محاولة أصبح من سابقها ، مع أنها تلتزم الوقائع التاريخية إلى حد كبير . وقد أثبت المؤلف في مقدمة المسرحية للمادة التاريخية ، مشيرا إلى المصادر التي استقى منها هذه المادة وهي : الأغاني والعقد الفريد وابن الأثير وحزنة الأدب وأيام العرب .

تبدأ الرواية بمشهد ترى فيه جليظة وهي تمشط شعر زوجها كليب في خيمته ، إذ ترى إلى كليب وهو يقتخر باذرا البذرة الأولى في حياة المسرحية وحركتها . فكليب يتعجل «جليظة» ، وجليظة تشعر أنه جاور الحد ويبحث في نفسها الضيق ، ولعلها شعرت أنه يبيع . وينتهي هذا الموقف الذي أوشكل أن يتطور إلى خصام حاد ، إلى الملهو الظاهري ، فقد تظاهر كليب بالرصاص ، وراح الحديث يتحد بعدد رمزا ، وخاصة في كلام جليظة التي لم تتقبل استغرازه إياها بارتياح ، إذ تقول (ص ٢٤) ، في تلميح إلى موقفه من نومه

«وكم في البرية من يائس
تحكم في أمرهم من ظلم»

وتقع حادثة جديدة تؤدي إلى الحدث الرئيسي الذي قامت عليه حبكة المسرحية ، إذ رأى كليب بين يديه ناقة هرية ، فأمر عبده بأن يرميها بهم في ضرعها بعد أن عرف أنها ناقة البوس جارة جساس . ولم يمنع انفعال جليظة كلياً من إنفاذ أمره ، على الرغم من استعلاها إياه ألا يفعل ، صوغه الحادثة بأنها غير مقصود . ولعل جليظة تتأنت بما سيأتي في نصيحتها زوجها ألا يفعل ، ورأت تحيلها ماسيش من أسفاد موجمة ، على الرغم من استحسان كليب بتصوراتها . وكان من الممكن أن يمر الحادث دون مضايفات خطيرة ، ولعل هذا كان موقف مرة والدجاس ، لولا أن البوس ظهرت صائغة نائمة أمام خيمة جساس ، تتشك شعراً تقول فيه : (ص ٢١)

«نزلت في حبكم باذل جارتكم
أصايبا الضيم في حرص وفي نشب»

وهنا تبلغ الأزمة ذروتها في نفس جساس فيقرر قتل كليب . وكان هذا هو هدف البوس التي قابلت ضرع جساس قائلة (ص ٢٣) . «جزاك ربك يا جساس إحسانا» .

ولم تكن هذه الحادثة هي أولى الحوادث التي حققت النعوس بالحقد ، بل كانت الشرارة في سلسلة من الإهانات ، أشعلت الحقد ليعرق الأخضر والبأس في حياة حبيب مؤلفين ، نتيجة استبداد طغية مثاله . غير أن حفلاء «بكرة» : مرة والحارث بن عباد وهما بن مرة ، وقوا ضد إثارة العلوة ، ودعوا إلى تحكيم العقل ، ولكن جساسا يحمي في طريق الشر ، تآزره في ذلك البوس ، وتقدمه إلى ذلك دوما ، قيدا في حوك التؤامرة ، فيتدب لمعاونة ابن عمه عمرا الفاتك الشجاع ، الذي كان يشاركه موقفه من كليب

ثم حدث ما دفع بالتؤامرة قلما ، إذ لمخير الرعاة جساسا أن كليب معهم لئلا ، وأن الإبل يقتلها الظلم ، فأنار ذلك حبيبته ، وجعله يحمي في تحقيق عزمه . ويتوسل المؤلف بالأحلام في بناء أحداث مسرحية ، إذ يرى كلياً في المنظر الثالث من الفصل الأول يجب من يومه مدحورا ، داخلا ، يكتسب بنية ويسرة ، مشيرا بيده إلى جهات مختلفة من الخيمة . (ص ٤٥) وهو يشرح جليظة ما ألم به في حلمه كالوحوش التي تهش ، والأعاصي التي تلدغه . الخ ، ويحدثها عن

الكابوس الذي جثم على صدره فإذا هو يحكي عن أشياء تشير إلى مستقبل الأحداث. وقد وفق الكاتب في نقل حالته المأرومة في حديثه عن نفسه (ص ٤٧) ، فحمل الشعر طاقات درامية موفقه . وقد حاولت جليلة أن تفسره أحلامه ، مهونة الأمر عليه ، بأنها لاتعدو أن تكون من أثر الطعام . غير أن كليا نصر على أن للحلم تفسير آخر (ص ٤٩) . ومع أن العراف كان إلى جانب كليب في التصير فإن كليا رفض الانصياع لتفسيره ، واستقر شأن بكر في نجتها ، وقال جليلة (ص ٥٥) : سوف أطوعم من الماء بحمد المرحمات . وعلى غدير الدنائب ، يلتقي جساس وكليب ، ويتخذ جساس المؤامرة بمحاوثة عمرو ، ويقتلان كليا ، فيما نزعها البسوس . وقد وفق الكاتب هنا في إبراز الاختلافات الإنسانية ، وتمتق شخصية كليب ، فحمل مشاعره لجهاد البنية ، وعرض لموقف جساس ، ثم طلب كليب شرية ماء ، وطلب دهن جسده حتى لا يكون نيا للوحوش والجوارح ، وأخبره أن الجليلة حامل فلا يؤذيها . وهذه كلها عواطف سريعة تدور في ذهن إنسان ، يتكشف الزمان بأبعاده ، أمام عينيه . وقد وفق أيضا في تحليل موقف عمرو وتراوجه بين الشفقة وإرادة القتل .

وتتطور الأحداث حسب الرواية التاريخية ليدفن جساس وعمرو كليا ، ويطلق جساس إلى أهله بنور دمرة « ثورة عفيفة » ، وبقرعه أشد التحريم ، وينتهي جساس إلى أن يجم على وجهه ، في حين يحلوا آل مرة عن أنسى إلى النبي ، فيما يرسل « مرة » فرسه إلى ولده همام الذي كان ينادم « الملهل » أما كليب . ويعتزل الحرب الحارث بن عباد فيعذره مرة في فقه

ويبدو أنه لا قبعة تذكر لفصل « القيادة » في بناء المسرحية الدرامي ، فهو شرح لتقبل يعرفه القارئ من قبل ، فيما يستمر المؤلف في اعتياده التنبؤ في رسم أحداثه ، على نحو ما يرى في المشهد الأول من الفصل الثالث ، إذ يبدو « الملهل » و « همام » في روض بالقرب من منازل تغلب يعاقران الخمر ، ومعها جاريتان هما دعد ورياب (ص ٨٧) في حين يتنكر الملهل بنفسه ، نرى هماما ماعرا ، على نحو يزيد من انفعال الملهل وكأنه يسترقئ الغيب (ص ٩٢) . وقد اعتمد المؤلف الرواية التاريخية فيما رواه جارية مرة من أن جساسا قتل كليا . وهذا ما وقع في التناقض ، فكيف تفهم صورة الملهل الغل وهو يتحدث عن القدر للخطر ؟ فلو أنه أدرك اللعبة حسب ما توحي به الأحداث لتصور سلوكه ونطش بهام . أما أن يبي ما يبيته العد ولا يبي حقيقة الأمر في آن مع قنالك غير مسوخ . وتستمر الأحداث في سياتها التاريخي ، فتعرض لموقف هند أنتت كليب من الجليلة ، وموقف الملهل أيضا ، ثم حرم للملهل على القتال حتى ينهي بكرها عن آخرها ، ويضمن المؤلف أياتا للملهل نفسه في عزمه على إبادة سراة بكر . (ص ١٢)

وتتمتع تغلب على الإعداد إلى بكر بشروط قاسية فلا تقبل بكر ، فيستمر القتال ثلاثين سنة ، يقتل هيا من بكر كتيرون وأخيرا بنال التلييون من جساس فلا يبق للملهل بال ، ويقتل يميم بن الحارث بن عباد الذي كان قد اعتزل الحرب ، ولا يرضى بالصلح حتى يقوم صده الحارث ويأسره دون أن يعرفه ، ويطلقه بحيلة بعد أن يجز ناصيته



ولا يترك عن عداوته ، فينطلق بأهله إلى البحر ، فيما يسود السلام بين نعلب بقيادة ملحرس بن كليب وجلبلة ، ويكر بقيادة مرة ، وتشيع المودة بعد الخصام . ونعل من يتأمل نهاية المسرحية يلحظ عتوت الحركة وضعها ، فتنبئ المسرحية للطلق بالأحداث التاريخية . ولعل ضعف التشخيص أدى إلى طغيان الحدث التاريخي وفقد الحركة المسرحية .

أما مسرحية «امرؤ القيس بن حجر» فتقوم حبكة على حادثة مقتل حجر ملك كندة ، ومطالبة ابن امرؤ القيس بثاره بين قبائل العرب ، ثم طلبه النصر من إمبراطور الروم في أنقرة ، حيث لقي حتفه في أثناء حروبه بسم تفتى في جسده إثر لسه حلة أهداها إياه الإمبراطور ، لما شاع في القصر من حب بين امرؤ القيس والأميرة «سافو» .

وتبدأ المسرحية بالكشف عن حياة الشاعر اللامية بين شرب الخمر ونقر الدغوف ولقاء الحسان وقول الشعر ، حتى إذا بلغ خبر مقتل والده حجر ، أقسم على الثأر وترك مأسواه ، تقدمه إليه أخته هند الباكية الحزينة . ويحاول بنو أسد أن يقدوا صلحا مع امرؤ القيس في مقرين بسوء فعلتهم الشقاء ولكنه يطلب الثأر ويرفض أن يصالح أعداءه حتى تروى السيوف دما . وقد راح يستعين في ذلك بعدد من الأهلان من قبائل شتى ، لكنهم خذلوه فيما بعد وعادوا ، مهد إلى السموم ليدع لديه دروع حجر ، وانطلق إلى قيصرو الروم مع رفيقهما عمرو بن قبة نصحه ابنته ، وصهر بن العنبر . وفي الطريق يفقد عمرو بن قبة ، لتظل أمزان ابنته المصيبة تلاحقه . وفي بلاط الإمبراطور يقابل امرؤ القيس ترحيبا شديدا ، إذ يستقبله الإمبراطور ورجالاته ، ويعتونه بالهنون ، وتقام حل شرق الولائم والحفلات ، ثم يستضيفه الإمبراطور في قصره فتتاح له فرصة لقاء ابنة الإمبراطور «سافو» في الحديقة ثم في جناحها في القصر ، حيث يتبادلان عبارات العرام ، ولم تمنع الرشوة التي اشترت الأميرة بها سكوت الخدم وغير الخدم من أن تطلع الموشاة الثبنة مسبح الإمبراطور ، فيقيم حفلة يحضرها الرعيون والقادة ، يجتمع فيها الإمبراطور حلة على الأمير ، كانت مسمومة ، فلأت جسده قروحا ، ولم تجده براعة الطبيب الفسافي شيئا ، فارتحل مع أصحابه يتحامل على آلامه المبرحة ، حتى إذا بلغ صريحا لفتاة عاشقة ماتت غربة ، استشر دنو الأجل ، وكانت سببته المختومة ، دون أن يحقق ماتدب نفسه له ، وظل الثأر في نفسه مشتتلا لم ينظم له حبيب . ولعل المؤلف قد وقع في المرمى البعيد الذي احتق وراء المسرحية وهو أن معاداة المنكر وكسرى لا تنجم وصداقة إمبراطور الروم (ص ٩١) ومع ذلك فهو يلتصق العون من إمبراطور الروم ساجدا حلا يجد إلا العذر - كما يقول الطبيب الفسافي (ص ٩٧) .

وقد حملت المسرحية بالآس ، وربما أفادت من التراث الشعبي في بعض الصور - وخاصة في الإصاء على نحو ما حدثت مع ابنة عمرو بن قبة

الشخصيات :

إذا كانت تلك للمسرحيات قد اهتمت بعرض القضايا التاريخية التي تقدم الواقع الراهن فإنها اهتمت بالأفكار والأحداث معا . وهذا

الاهتمام لابد أن ينعكس على الشخصيات بصورة مختلفة . وإذا كانت الشخصيات قد ارتبطت بالأفكار من جهة ، وبالأحداث من جهة أخرى ، فإن هذا الارتباط لم يعطها قدرة على الحياة والتلقائية والنمو فالذي يتأمل المسرحيات التي انجذبت من التاريخ موضوعها ما يندحط أنها قيدت الشخصيات بالروايات التاريخية المبنية في كتب الأدب والتاريخ ، على نحو ما نرى في شخصية «النعمان بن المنذر» التي انحصرت ظهورها للروايات التاريخية^(٩) . فقد ظلت الشخصيات في «عهد النعمان» على كسرى أنوشروان ، كما هي ، تتأثر بالأحداث ، ولا تستجيب لها ، نسمة للمواقف الثابتة التي ألزمها إياها المؤلف ، فإذا ما بدت بادرة لوصوح قدر من التبر أو المعادة ، ماتت أن تحتى سريعا ، على نحو ما رأينا في علاقة إحدى شخصيات المودة ما أجمع عليه ، ثم عندها عن ذلك ، وفي عدم استغلال الخلاف بين عدى بن مريتا وزوج ابنته الشاعر المخمل .

ولم يحاول نجيب نصار في مسرحية «دمة العرب» أن يتعمق شخصية النعمان ، وأن يولي علاقته بعدي بن زيد عنايته ، وبخاصة مساعدته في أن يولي كسرى أمر العراق ، وأن يجعل من هذه المساعدة عقدة تلح عليه ، حتى إذا توافرت الأسباب التي تحصل بها ، من إحساس بالزهر من قبل عدى ، أو أقوال تصدر عنه في تحقير شأن النعمان وبيان أباذيه عليه ، كان بطش النعمان به له مسوغ نفسي ، بل إن الرواية التاريخية - نفسها - تحمل بذور هذه العقدة . غير أن شخصية النعمان - كما رسمها نجيب نصار - تخدع بحيلة من عدى بن لوس . وتتصاغر الظروف على إطالة أمد اللحظة حتى تنتهي حياة عدى ، لتتكشف خيوطها من جديد . فلا صراع في النفس ، ولا تطور في الموقف ، بل تظل الشخصية ثابتة والأحداث هي التي تختلف عليها فتجيب الشخصية لها ، دون أن تؤثر فيها تأثيرا فعالا .

ولعل بناء المسرحية - بصورة خاصة - يتطلب شخصيات نامية متطورة ، تنبع للصراع أن يشتد والمواقف أن تتناقض ، لتظل الحركة متنامية من داخل الشخصيات ، لا من خلال الأحداث المشوقة

فحب

وقد اهتمت مسرحية نجيب نصار الأخرى «شسم العرب» بالمواقف ، وجعلت الأحداث تبعاً لها ، وسلبت الشخصيات القدرة على التصرف بعيدا عن دائرة القيم العربية المتوارثة ، فربعت الصراع الخارجي في هوس الشخصيات بما ينشأ عن هذه القيم من ردود أعمال ، فضلا عن إحكام المؤلف الطوق حولها ، فهي تسمى في النهاية - وربما مرعة - إلى الصلح ولم الشل عن طريق زواج جمع بين الفريقين الخصمين ، ونجم سلسلة دامية من الثارات والتزاعات

وقد ظل الاهتمام بالمواقف بقود الأحداث والشخصيات في ثاليتها الاستقطائية ، بتناقضاتها وتباين أصاها ، محكومة بالمواقف . والمواقف الأخيرة هي التي تقود الشخصيات الأخيرة إلى نهايتها السيئة . وهذا ما فعله نصري الحوري في «ذكاء القاضي» وهو العدل أساس الملك .

لا تروى ظمأ دماء مئات القتلى في حرب استمرت قرنة ربعين عاماً وإذا كانت الأحداث التاريخية - وهي في حرب الشوس ذات صانع درامي واضح - قد ساعدت على وضوح عصر لشخص - فإن المؤلف قد نجح في أن ييب شخصياته الحيوية والحركة - وإن بولد فيها قدراً من الصراع.

اللغة والحوار :

وإذا كان بناء المسرحية يعتمد على الحوار اعهدا كليا - فإنه يقع على عاتق اللغة مهمة أصعب منها في القصة والرواية - لأن لغة الحوار يسعى أن تعمل طاقات فكرية وعية تيسر سبل التكامل بين عناصر البناء المسرحي جميعا - لتتيح للصراع أن يصر وأن يتلاحق موحاته من خلال كثافة اللغة ودرامتها - فاللغة في المسرحية - على هذا النحو - ليست معزولة عن جوهر البناء - وليست قوالب تتجلى فيها برعة الصور - ومثانة الأسلوب - وجمال الوصف - وروعة التعبير - بل هي مادة العمل الأصيلة التي تتحلل ذراته وتتفاعل مع عناصره جميعا - وتؤثر بها سدا أو إيجابا - لذا فإن من واجب الكاتب المسرحي في المقدم الأول أن يدرك خطر اللغة إدراكه لخطر الحوار ذاته.

ولعل الكاتب قد تباينوا - في هذه المسألة - في طريقة توظيفهم للغة في المسرحية - فخير أنهم جميعا لم يصلوا إلى التصور الفني المضروب تجاه دور اللغة في الحوار بوجه خاص - وفي عناصر المسرحية بوجه عام - ويري تصنع مسرحية - وفقد البناء على كسرى أنو شروا - مثلا - عن ضعف دور اللغة في بناء المسرحية - وعلى عدم وضوح التصور الفني عند الدور - إذ ينظر الكاتب إلى المشكلة من جانب الشكل اللغوي - ولقد فإنه اجتهد في وصف العبارات المفحمة - والألفاظ البدوية - والجمع المسجوعة - والمخاطب البليغة - دون أن ترتبط بحركة الصراع أو عناصر البناء العام - على نحو ما يرى في قول حاجب بن زرارمة - (ص ٣٧) وفي قول عمرو بن معد يكرب - (ص ٣٨)

ولما كانت المسرحية لم تحتل بتصوير الشخصيات تصويرا يميزها وغناها ويستطفا فلما لم تول الحوار العناية التي يستحقها - جعل يقوم بوظيفة الراوي الذي يسرد الأحداث - بل إنه أحيانا وقف دون هذه الوظيفة - لخموده عند إظهار دلائل اللسان وبيان الموقف - الذي لم يشكل في النهاية موقفا خاصا يميز صاحبه عن الشخصيات الأخرى - فهو موقف عام يمثل رأي الشخصيات بعامه - بل إنه موقف المؤلف الذي يصر عليه الشخصيات جميعا

ولم تميز لغة الحوار عند حاجب - كما يجعلها تؤدي دور قصصية مع عدد دور - ويرجع ذلك إلى ضعفه تصور شئ - بدون هدف و تفكره العامه هما القصة التي يسعى إلى بوصفها في البناء - ص ٣٧ الإطار الخارجي للنصائح كاف لتقديمها في شكل هي مناسب

غير أن حاجب - كما استخدم لغة تقرب من لغة الكتبة في أوائل هذا القرن - ترجم عما يريده الكاتب - وتوصل إلى أفهام القراء في يسر على نحو ما يرى في حديث عيسى بن - يد إلى إخلاد على موته في مسرحية وفي دمة العرب - - ولعل يجب مصادق يدرك أحيانا متى تستخدم العبارات

وأما مسرحينا «سجين القصر» لجميل الحري - وه جزء القصيلة - لجنة شاميين - فلم تقعا عند الهدف أو المعنى الأخلاقي - بل ربطتا الشخصيات بالأحداث البوليسية والمخاطرات والمغامرات والصفوف والمخاطبات - لتسهي سبابة أقرب ما تكون إلى سبابات «الرومانس» وقصص الذات الشعبي - وعلى الرغم من وجود تحول في مجرى حياة بعض الشخصيات - مثل رودلفو وأطوبو في مسرحية «سجين القصر» - فإن هذا التحول لم يكن عميقا - بل كان نتيجة موقف أخلاقي - وقد طغت مسرحية «جزء المعيلة» تصدر عن نظرة أخلاقية هي نحو ما يبدى العواد ذاته

وإذا كانت المآسي قد تكاثرت على الكونتيسة فلما لم تعقد إيمانها بآفة وبالناس - فعلت - وهي في دروة أزمنتها - تعتمد الهرومين - وتبحث مرضى ومحتاجين - وتزور المساكين - ولم تحف المؤلفة لحرصها من ذلك - إذ كانت تعلق على مواقف الشخصيات تعبيرا مباشرا

وأما لشخصيات في المسرحيات الشعرية فقد اختلفت تبعا لبناء المسرحيات ذاتها - إذ غلب على مسرحية «وطن الشهيد» لرهان الميوشي الاهتمام بالأحداث التاريخية - وهذا ما جعله يسط أحداثه على فترة تاريخية مجاور ثلاثين عاما - تتعاقب فيها شخصيات مختلفة - دون أن يهتم الكاتب برسم شخصيات تمتد زمنا - كأن تعيش الشخصية في حقب مختلفة - ودون أن يجعل الشخصيات تتعاقب في زوايا مختلفة - مما يحد من ربحية وخصائص احتفائية تميزها - ويحدد قسما لها وتطور زعميا السياسي والفكري - فقد ذكر على المشكلة الكبرى ومعالجتها من حيث هي أحداث ووقائع - وسطها في نسق الموقف أو الرأي - وعلى الرغم من ظهور بعض السمات النقدية في تصوير الشخصيات اليهودية أو المتعاونة مع يهود - وهي تقدم ملامح واقعية دقيقة - فإن هذه اللامحات لم تات - كما يبدو - في إطار خطة مفردة - وقد كان يوسع محمد حسن حلاء يدين في مسرحيته (امرؤ القيس بن حجر) أن يستغل الأحداث لتاريخية في رسم شخصية امرؤ القيس رسما فنيا رائعا - غير أن اهتمامه بالأحداث جعله يركز على سرد الأشعار - وعلى سرد الوقائع - دون أن يثير صراعا في نفسه - وقد كان من الممكن أن يستغل موقف أسد من صبح أو سكر حلفائه به - فيصف حائر بين ثأره وواجبه - وموقفه الصعب وحداثه من جهة أخرى - فضلا عن إمكانية استغلال موقف نفسه وعديده لحد وشيعة تصل بين كسرى وقصر - ومع ذلك فقد بدت صورة امرؤ القيس في ذهننا على قدر من الوضوح - ولعل عيسى يدين الصمدى في «مصرع كلب» قد استطاع أن يخطو خطوة أفضل في تصوير لشخصيات - فقدم لنا «كلية» في صورة الحار الطاغية - حتى وعمره صديريا صبي - وقدمه في مشهد قتله إنسانا عاديا - هكر في طفله نادم - وفي روحته - بل في حننه التي تجشئ عليها أن تظل ميا للحوار والسمع في الغراء وهو يستلر العطف عليه حين يطلب شربة الماء - وحين تعث على حساس الذي قتله بناب من الأبل - وتندى بمحاولة لمس المعد لإنسان في الشخصية في مواقف صبرواي عم حساس - عندما أشتق عن كلب - وهم بأن سقته الماء وتبدو كذلك في مواقف مرة وجولة - كما ت - عاد - بل في تصوير المهلهل الذي بدا متعطشا إلى الدم -

بني تناسب الشخصيات ، مثلاً نرى في حثيث خربة أم عرسا إليه عندما قعد عن الكر ، وهي المرأة البدوية الموثورة التي تعيش حياة العرو والقتال ، وكما في قول ابن هياش محمداً مبارك . «أيقوا خيولكم بأعيد الرحمن مسرحية ، وبعد ما تروقوها بما يسر صغرا أعنتها في رهوسها » (ص ٥)

ونلاحظ قدرة الحوار أحيانا على تصوير معاناة الشخصية . غير أنها تظل معاناة حثيية . تصطبغ بالمرقب الذي يقود الشخصية ويرعها على أن تبقى ما يجلبه عليها مثل يرى في حديث الشريف إلى نفسه من ألفة لثلاثين وعن ضرر العداوة : «لا ريب أن الأرض التي شربت تلك لدماء تلغى إياها لفكرة عجيبة (ص ١٩) .

وإذا كانت الشخصيات لا تحيا وفق منطقها الخاص فقد بدا الحوار أسير الموقف العام ، يلفه الكاتب شخصياته ويفرضه عليها ، وينطقها بما لا تستوعب وما لا يسجى مع ثقافتها ومراجعتها ، على نحو ما يرى في مناجاة ابن عباس نفسه ، متذكراً في العداوات وآثارها المدمرة (ص ٣٦) ، وفي فرص المؤلف منطقها الخاص على لسان «خربة» البدوية حين تتحدث عن المتمدنين وأحوالهم وسياساتهم واقتصادهم . على أن تتحدث عن الفوارق الطبقة أيضا . (ص ٢٤) أما نصري الجوزي فقد اختار مسرحياته من التراث ، ولكنه جعل لغة الشخصيات بسيطة بعيدة عن الغريب وإن كانت توحى بأجواء التاريخ القديم

وفي مسرحية «جزاء المصيبة» محاولة لاختيار لغة تتفق وطبيعة شخصيات ، وتتسق مع لغة الكتابة المعاصرة ، غير أنها لم تتنوع ، لأن مستويات اللغة إنما تتحدد بمستويات الشخصيات وإذا كانت الشخصيات محكومة بفكرة المؤلفة ، فقد بقيت اللغة في مستوى واحد لا تتعداه . وقد كان من الواضح أن لغة المؤلفة التي تجمع أحيانا من جزالة «أوجي» ، إذ يقول : «هيولنا تنحس معنا وتهب الأرض . تغوى الصدور على الأعجاز إلى حيث صوت القتال . فلا تتطلى حريمي بأوجي ، بل يجب أن تدفعني للدفاع عن أوطاني المحوبة وإخواني » . (ص ٨) وقد حاولت المؤلفة - مثل غيرها من الكتاب - أن تجعل شخصيات تنطق شعرا ، فالكوتبة الفرنسية تنطق شعرا تتحدو الفاظه من لغة التراث . (ص ١٢) أما جميل البحري فقد استخدم في الحوار لغة تناسب الشخصيات ، لكنها لم تحقق وظيفة الفنية ، وظلت قائمة بمحصورة في تقويم أحداث جديدة ، غير أن البحري نادراً ما لجأ إلى استخدام لغة التراث ، على نحو مازي في قول أنطويوس : «فذلك لحاسوس النعيم الذي هت السم ، وبلغك عن نيلج سوء ، لموكادوب حجاج ، لا نمره أدنا مصيبة ، وانله عنك تبد الواة » (ص ٣٩)

وإذا كانت لغة المسرحية الشعرية تختلف عن لغة المسرحية النثرية فإن المسرحيات الشعرية لم تحقق هذه الوظيفة بصورة مقبولة . إذ بدا حوار شخصيات أقرب إلى مقطوعات غنائية ، لانكاد مرتبط أبيات المقطوعة من جهة ، ولا تنقصات فيما بينها من جهة أخرى ، ارتباطا دراميا . يتركز الحدث من الداخل ، ويسمى الصراع ، واقتصر همها على نقل عواطف الشخصيات ، وربما عواطف الشاعر المسرحي نفسه . غير أن

بعض المسرحيات مجتهد في تصوير جانب من حياة بعض الشخصيات بلغة مناسبة ، تتفاوت في دلالتها وفي إيحاءاتها ، على نحو مازي في مسرحية يرهان الدين العوشى «وطن الشهيد» ، في المنظر الذي يعيد موقف السائرة وباعة الأرض ، واحتفال اليهود في تحقيق مطامعهم بابه وسيلة . مثل استخدام الساء والإعراء والتروير وغير ذلك . وعلى مجي الدين الصلبي في مسرحيته «مصرع كليب» كان أقدر على توظيف اللغة الشعرية في تصوير طاقات درامية في بعض المواقف . وعلى الحكاية التاريخية بما تحمله من إمكانيات درامية . فقد ساعدت المؤلف في أن يوفق في أكثر من مستوى . ولعل ما يحدد للكاتب أنه لم يستسلم للغة التراث استسلاما يحرره من الإفادة من قيم المسرحية الدرامية ، فقدم مسرحيته بلغة واضحة متينة . توحى بنواحية إصاحلية ، ولكنها تمتد لغتها الخاصة . على نحو مازي في قول سعد ، أحد عبيد كليب (ص ٢٤) .

وسمع أن حكاية «حجر» ملك كندة تمتلك طاقات درامية جيدة ، فإن محمد حسن علاء الدين في مسرحيته «امرؤ القيس بن حجر» لم يحاول أن يعيد من الطاقات الدرامية ويستعملها في إبراز الصراع في نفسية هذا الشاعر الذي تحولت حياته من الحب واللعو ، إلى البحث إبداع هن وسيلة لنار ، واسترداد الملك المفقود . عبر سلسلة من الداس والبهات الحربية . وواكب عدم استعمال الشاعر الطاقات الدرامية ، لجوءه أحيانا إلى استخدام اللغة الشعرية التراثية دون داع سوى على نحو جعل الحركة فائرة . وحجب ملامح الحدث والشخصية عن مشاعر القارئ ودعته . ولعل محاولة استلهم الجور التاريخي للغة قد أصعدت عن الشعر الاهتمام بالأبعاد الدرامية التي تقتضي استخدام لغة بعيدة عن الغريب . يمكنها حمل طاقات درامية . تبتش من تعامل الشاعر مع حركة الأحداث وأزمة الشخصيات . وعلى الرغم من هذه الملاحظات فإن الشاعر قد وفق في تقديم أنساق لغوية أفادت في إيجاد بعض ملامح درامية موفقة . على نحو ما نجد في المنظر السادس . (ص ١٠٨)

ونظراً هذه المحاولات الرائدة الخادة علامات مصيبة في طريق الفن المسرحي ، تتبع لكتاب المسرح فيما بعد أن يصيغوا إلى هذه الخطوات الأولى إسهامات جوهرية في الشكل والمضمون

• هوامش

- (١) انظر مثلاً : محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ - ١٩١١ ط ٣ دار الثقافة بيروت ١٩٨٠ حيث تناول في هذا الكتاب المسرح العربي في كل من لبنان وسورية ومصر
- (٢) انظر دراسة محمد طه حسن دحمان - لأشهر التاريخ لشاة المسرح في الأدب العربي جامعة بيروت العربية - بيروت ١٩٧٣ ودراسة د. هاني مصطفى أحمد - أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٠
- (٣) انظر مسرح الاختلال في عسطنقيا من ١١٣ - سادة لامتلاك درجة الماجستير من قسم اللغة العربية جامعة الأدب - بغداد باسم إبراهيم طلال ١٩٧٦
- (٤) من الناحية على برنامج مصفحة الإذاعة الفلسطينية على نحو ما هو مبين في مجلة «عسطنقيا» لنفسه . ولا يصحف الشخصية مثل جريدة «الضبط» - وجریده «العهد» - لا تحبذ أن يحد ظاهرات ذات في البرنامج - سب البرية والفصه - بلع في الساعة الثالثة والخمسة الأربعين يومه تخليه

(٥) و عبد الرحمن يافى - حياة الأدب الفلسطيني الحديث من قول القنبعة حتى النكبة ، ص ٩ ، ١٠ منشورات الكتب التجارية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٦٨

(٦) المرجع السابق ص ١٠٣ ومبطلها
(٧) مسرح الاحتلال في فلسطين من ١٩٠٠ - ١٩٤٨ (١٩٤٨ - ١٩٨٥)
(٨) انظر مصري الجبوري : المسرح الفلسطيني ١٩٢٨ - ١٩٤٨ ، مجلة الأعلام التراثية ص ١٢٤ - ١٣٠ عدد ٦ آذار ١٩٨٠
(٩) انظر حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، ص ٤٣٧ ، ٤٣٨ وانظر مسرح الاحتلال في فلسطين ، ص ١٠٠ - ١٠٩

(١٠) المرجع السابق ص ٤٣٨
(١١ ، ١٢) ذكر جميل الجبوري في مقدمة ترجمة «الزوجة المرساة» وتعليقات أخرى ، تحت عنوان «مقدمة القارئ في فلسطين» ص ٩ - ١٨ طرفا من فصل عدد القارئ على حركة التمثيل

(١٣) المرجع السابق يقول ص ١٦ «في عام ١٩٤٤ كان في منتهى القنص وسطها فرى تمثيل روبرت هيل (الفرنسيين - أذكر منها ...) ويذكر في ص ١٥ من هذا المرجع : «في عام ١٩٤٢ تأسست نقابة فلسطين العربية من الفرق التالية ...»

(١٤) انظر صورة من التمثيل بحانة في «دراسات في المسرح والسبيل عند العرب» ، ص ١١٧ نايف بصوب لنداء ، ترجمه أحمد المناري - مجلة للمسرح العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢

(١٥) المرجع السابق ص ١١٩ انظر صورة عن تأثر ملوك النفاش في «الخيال» وأبو الحسب ، الفصل ٢

(١٦) انظر مقالة

Matti Moosa, *Naqash And the Rise of the Native Arab Theatre in Syria*.
International Journal of Middle East Studies, p. 106-117 no 4, 1973.

ويذكر مبارك ما ورد في «المسرحية في الأدب العربي» ٢٦٦ - ٢٦٧ ، ص ١٢٧
(١٧) انظر أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي التثري في مصر
(١٨) المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص ٨٥ ، وانظر كذلك Matti Moosa - op. cit., p. 433

(١٩) يبدو أن ظروف فلسطين بين الحكم العثماني ووسائل الإعلام الصهيونية ، ثم الاستعمار البريطاني ، مباشر ووجد بطور بارز في فلسطين ، أُنشئت فيها خلافاً لجيل الكتاب يوسلوي بالإطار المسرحي من أجل خلق وعي وطني عام

(٢٠) محمد مرة درود - «وجود التمثيل على كسرى أبو شروان» (المقدمة) ، مطبعة صبرا ، بيروت ١٩٦٢
(٢١) المصدر السابق (المقدمة)

(٢٢) في لقاء مع الكتاب في دمشق في ١ / ٢ / ١٩٨٠ ، حدثني أنها قد كتبت وأنه يحصل للمسرحية السابقة «وجود التمثيل على كسرى أبو شروان» فقط

(٢٣) يذكر الدكتور عدنان أبو غزالة أن عنوانها «الملك والشهيد» - وقد أُنشئت في ترجمة

(٢٤) نجيب صابر - «في دمة العرب» - مطبعة قريظة - صبرا ١٩٦٢

(٢٥) قدم في منصفها في اللقاء المشار إليه في دمشق رقم (٢٢)

(٢٦) نجيب صابر - «ششم العرب» - مطبعة الكرمل ، صبرا ١٩٦٤

(٢٧) ششم العرب - ص ٩

(٢٨) انظر: وائس معجم للمسرحيات العربية والفنية ١٨٤٨ - ١٩٧٥ - يوسف أسعد داهر ص ٢١٦ - ٢١٧ ورره الثقافة والفنون - صبرا ١٩٧٨

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٩٢

(٣٠) مصرع كليب - يتحدث مصري الجبوري عن جهود خليل يدي في مدونه الطران الإنكليزية ، وكثيراً ما رجع الموضوعات التي لا علاقة لها بالبيئة العربية الفلسطينية ، ومن الروايات والمسرحيات التي انتارها واشرف على تمثيلها وإخراجها بين السنوات ١٩٢٤ - ١٩٢٨ روايات «وفا العرب» ، تأليف أطون نحاس - رواية «المطبخ صلاح الدين» وتمثله ورشم (الفرح الطرب ١٩١٤) وقد تناول المؤلف في هذه الروايات طرفاً من حياة البطل العربي صلاح الدين حتى كان يعد القصة قهر الصليبيين في الأتھر القليلة التي سبقت معركة حطين

(٣١) محمد حسن علاء الدين - امرؤ القيس بن حجير - المطبعة التجريبية القدس ١٩٤٦

(٣٢) يرمي الدين العروشى - وطن الشهيد - المطبعة الاقتصادية ، القدس ١٩٤٧

(٣٣) معجم للمسرحيات العربية والعربية ص ٢٤٤

(٣٤) جميل الجبوري - سجين القصر ، ط ٢

(٣٥) حنة خوري شامير حراء القصبة ، المطبعة الأمريكية بيروت ١٩٣٠

(٣٦) جزاء القصبة - ص ٤

(٣٧) يمكن أن نلاحظ صورة تروايات التمثيل الصكابة قبا نشرته برفعه فلسطين في عدد صبرا

مثل

«لوكتة القلوب والراحة» في ١٠ / ١٠ / ١٩٤٢ وهالعب على الخليل ، في ٩ / ٩ / ١٩٤٢ وهالعب والأبي ، ٢٩ / ٩ / ١٩٤٢ تقدمها فرقة فريد الجبوري ، و«مستشفى حطاي» في ٣٠ / ٩ / ١٩٤٢ وهاليلة القلوب ، في ٢ / ١٠ / ١٩٤٢ ، تقدمها فرقة القلوب ، فضلاً عن أعمال موسى سالم سلامة ، وتطيل الطلوع ، وألم لرحان ، وعبرهم

(٣٨) يشهد طاق مصطفى احمد في أفرات التراث الشعبي في الأدب المسرحي التثري في مصر ، ص ١٧ إلى أن «تأنيث الأندلس» مخطوطة في متحف المسرح ١٩٢٨ ، محاولة لفرع وهي «تجربة حداثتها في الأندلس العربية» ، وهو صراع يدور بين أميرين شعبيين ، أحدهما خير والآخر شرير ويساند هذا الشرير في الصراع - وزير بنحاس الشبيبي الطبري حيه لإحدى الأميرات - إذ يسعى إلى تغيير الكلايد للفرق بين الباشقيين - ثم نشيقي بالهبة السبعة الشعبية ،

(٣٩) مجلة الكرمل ، عدد ٣٤٥ - الأول من آب ١٩٦٢

(٤٠) كتبت جريدة الكرمل في عددها ٣٦٦ ص ٢ في ١٩ أيلول ١٩٦٢ تحت عنوان «جلس إدارة الشام لايجب تأليف فرع لمصلحة مثلية» ، تعليقا مجزى منه : «هل خاف مجلس إدارة الشام من عواير التمثيل والتثيل كان العامل الأكبر على تربية الصلاني الأتم لدية على الفضائل ؟ القليل يحدسون التثيل في أوروبا تقلدهم حكوماتهم أوسع الشرف والألقاب ، ويحترمون الشعب - مجلس إدارة الشام - قاعة الهلاد العربية بفتح اللاميل في سبيل خدمة التثيل ! كتاب شيكسبير في نظر الإنجليز هو في الدرجة الثانية بعد الإيجيل ، حتى إنهم يقولون كل شيء في شيكسبير - وما كتاب شيكسبير إلا مجموعة روايات مثلية وسجاسة وأدبية وحولية ، تمثل كل يوم على المسرح في سائر أقطار العالم ...»

(٤١) على امر ماتي في التمثيل السابق «تكون» في قوم مثاق هذه الأمة ، ودورها في معارج التقدم ، ولا تقدر عاراً في سبيل موضوعها : فالأخطار مهددة من كل صوب ، والشعوب تتارعها الفخار ، فلا تخفوا حيا الحياه»

(٤٢) يمكن أن نلاحظ ذلك في السنوات التالية في جريدة الكرمل الصهيونية ل القدس ، عدد ٣٠٣ ص ٢ كانون الثاني ١٩٦٣ الأرض للندوة ، عدد ٣٦٧ ص ١ ، ٢ ، ١٨ آذار ١٩٦٣ الخطر الكبير ، عدد ٣٣٧ ص ٤ - ٣٠ أيار ١٩٦٣ للاية والصهيونية ، عدد ٣٥٠ ص ٣ - ١٨ ثور ١٩٦٣ حكومه صسر حكومه ، عدد ٣٧٦ ص ٤ - ٢٤ تشرين أول ١٩٦٣

(٤٣) انظر ذلك مثلاً في عدد ٣٣٧ ص ٣ ، ٢٢ نيسان ١٩٦٣ وفي عدد ٣٣٠ ص ٦ ، ٩ أيار ١٩٦٣ تحت عنوان «مقرر لجنة التثيل الأدنى» ، بطم فراء الكرمل أن لجنة التثيل الأدنى في حيا مثقت في حكا وحيا روايتين لمصفا المكبي الإمدادي ولايتدالي ل حكا ، وقد جاءت اليوم تقرير اللجنة مبنا أن مدخول الروايتين بلغ ٣٦٦ ١٦ قرشا ..

(٤٤) ورد في جريدة الكرمل عدد ص ٢ ، ١٢ أيلول ١٩٦٣ تحت عنوان «مولاي عيد الحبيب وجسمه لجنة التثيل الأدنى» : «اجامنا من جمعية البهجة أنها اتكملت أحد أعضائها الأدباء ، رشيد أفتدي الحاج ابراهيم ، والسلام على مولاي عيد الحبيب ، وقدم لصوره رسم أعضاء الجمعية بلباسهم القليلة ، قراتاج مولاي عيد الحبيب لمبادئ هذه الجمعية وصاحبها - ولعلها حشر ليه إنكليزية قتلها عنه شاكرا ، وبعت إلى يوصل بالقصة حور (من الحفل الثالث)

(٤٥) مقدمات الجبوري ، ص ١٣٢ ومبطلها - طبعه دي حاسي ، باريس ١٩٢٢

(٤٦) الذي يتأمل مسرحيه «في دمة العرب» يلاحظ خطوطها من الإشارة إلى وضعها في شكل مسرحي صريح غير أن بانما وعناوين وطبيعة الحواير فيها تركت حبه للطابع المسرحي

(٤٧) مطبعة طربس ، دمشق ١٩٧٠ وقد صدرت الطبعة الأولى من «ذكاء الفاضل» في ١٩٤٥ وهالعدل تأسر ذلك في ١٩٤٩ في القدس

(٤٨) انظر صلاح عيد العبور - وثيق الكلمة ، ص (٥ - ١٩) حول المسرح الشعري - دار الأدب ، بيروت - ١٩٧٠ وروفايد بيكوك - «الشاعر في المسرح» ترجمه محمد دوح عدوان مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨

(٤٩) انظر قصة يوم ذي قار في «الأمم العرب في الحاضرة» ، تأليف محمد أحمد جواد الشوي ورمالته ، ص ٦ - ١٨ : دار إحياء التراث العربي ، بيروت - د ب

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٢٢ ومبطلها

مكتبة الآداب

—

مؤلفات الكاتب الكبير
توفيق الحكيم

* محمد *
 * أراني الله *
 * التعادلية *
 * مسرع المجتمع *
 * فن الأدب *
 * الملك أوديب *
 * أهل الكرف *
 * شهر زاد *
 * يوميات نائب في الأديان *
 * المسرح الممنوع *

* عصفور من الشرق * تحت شمس الفكر *
 * عهد الشيطان * عودة الرفع *
 * راقصة المعبد * الرباط المقدس *
 * سلطان الظلم * الصنعة *
 * همار الحكيم * نصير مصر *
 * جمال يور * ابن زيس *
 * سليمان الحكيم * نصير مصر *
 * نزهة العصر * أشعب *
 * شجرة الحكم * لعبة الموت *

* الأبرى الناعمة * شمس النوار *
 * أسواق السلام * سجن القمر *
 * السلطان الحائر * الورطة *
 * بركسا أو مظلة الحكم * ليلة الزفاف *
 * عزلة وفد * قابلنا المسرحي *
 * يا طالع الشجرة * مجنون العدل *
 * الطعام لكل فم * محمد الرسول البشر *
 * هماري قال في * عبد البرج العاجي *
 * عصا الحكيم * نشيد البد تشاد *
 * تحت المصباح الأخضر *

● ملاحح داخلية طبعة أولى ١٩٨٢

● أَوْضَحَ الْمَعَالِمَ إِلَى أَلْفِيكَ بْنِ مَالِكٍ
● شُعْرَاءُ النَّصْرَانِيَّةِ فِي الْجَاهِلِيَّةِ
● لِأَدَبِ لُؤَيْسِ بْنِ شَيْخِ الْيَسُوعِيِّ
● لِأَمِيَّةِ الْعَرَبِ
طبعة جديدة مزيّنة بمقدمة وتعليقات وفهارس
د. عبد الحليم صفي
للمستشفى

ندوة العدد

فضايا المسرح المصري المعاصر

□ إعداد: أحمد عنتر

□ حينما تكون هناك قضية واضحة يكون ما رد فعل واضح ، يظهر الجاه
محدد للمسرح

أحمد زكي

□ حينما لو قرأت المسرحية وشاهدتها بعين القارئ ثم
شاهدتها عرضاً مسرحياً .

سمير المصري

□ إن المسرح في تصويري من الصعب أن يستمر أو يمتد ما لم يجعل
روح الشعر

شول خيس

□ لقد كانت في الخمسينيات حركة مسرحية ، وجمهور يتلقى تلك الحركة
وفنان يلقى هذه الحركة سواء كان موقفاً أو ممثلاً أو مخرجاً .
عد الممار حودة

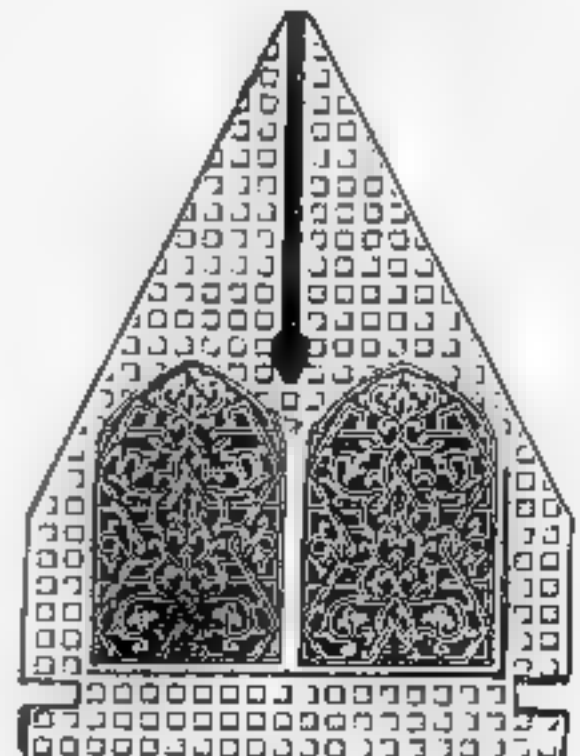
□ (غير مفهوم في مجتمع الشراكة ، أي يتوكل الجبل على القارب لتجار
البحر)

قراد دودة

□ أنا لا أنظر إلى المسرح على أنه كتاب مصريون
ولكن أنظر إليه على أنه ظاهرة مسرحية كاملة
عزى موسى

□ إن ما يجعل النص يستمر أو لا يستمر ، أن تكون اللغة محسنة تدفع إلى
البحث عما وراء المقصود .

هاني وصفي



قضايا المسرح المصري المعاصر

□ إعداد: أحمد عنتر

اترك في الندوة

أحمد ركني
سمير المصري
شوقي خميس
عبد الحار عوده
فؤاد حوارة
فرزى فهمي
هدى وصفي
ومن أسرة التحرير
عز الدين إسماعيل
سامي عطية

عز الدين إسماعيل

في بداية هذه الندوة أحب أن أرحب بالسادة المضيفين الذين يجمعوننا بقائهم للمشاركة في هذه الندوة التي نعتقد أنها جاءت في لوانها نوهناة كثير من القضايا التي تتعلق بالمسرح من حيث الواقع . ومنها من حيث المفردة . ومن حيث وضع هذه المؤسسة الثقافية الضعيفة في مجتمعنا خاصة والمجتمع العالمي عامة . بعدما من علاقة هذا المسرح بحركة المسرح العالمي . بصفة عامة . في مجال التجارب المسرحية التي أصبح مسرحنا مشاركاً فيها منذ فترة لا يأسى بها . من حيث وسائل هذا المسرح وإدارته ولوظيفتها . ومن حيث اللغة والنص والمعامل مع النص المسرحي المكتوب والمفروض على خشبة المسرح . وهناك أيضاً عدد من القضايا التي تدخل بالنا الآن والتي لها أهمية قصوى في نشيط الوعي بحركة المسرح الراهن ولها بصل بمستقبله نعتت تبدأ هذه الندوة بوقفة عند مرحلة في حياة هذا المسرح . كانت لها خصوصية من جوانب بعضها . لتستغل ما الوقوف عندها . لأنها المرحلة الأخيرة في حياة هذا المسرح . وأنها بذلك مرحلة التجهيزات . وهي المرحلة التي تبدأ على وجه الخصوص بعد سنة ١٩٦٧ وعند إلى وقتنا الراهن . فالتجارب التي سبقت هذه الخلفية أصبحت معروفة . ولعل المهتمين بالمسرح كتبوا عنها وناقشوها من جوانبها المختلفة . ولا يبق إلا أن ننظر الآن في تجربة التجهيزات . فليبدأ النظر في هذه التجربة من موقع عند وهو علاقة المسرح خلال هذه الفترة بما قبلها . هل بعد امتدادها للتجارب السابقة في السنين وما قبلها . أم أنه قد انشق على كل هذه التجارب السابقة ؟ وما وجهة النظر في المقابل . إذا كان تطوراً وانعتاداً . أو كان انشقاقاً كلياً عن التراث المسرحي السابق لهذه الحقبة ؟

بعب الآن أن نستمع لوجهات النظر في هذا الجانب من القضية

عبد الحار عوده

إذا صححت في لريد أن القول إن البداية في تصويري يجب أن تتناول جزئية مهمة جداً . لا يخرج عن شقين

(أ) الشق الأول . علاقة الدولة بالمسرح

(ب) الشق الثاني . علاقة الفنان بالمسرح

وي راني أن الشقين متلازمين وجهين لعملة واحدة . لأن علاقة المسرح بالدولة للاسف الشديد علاقة شكلية . فالدولة عليها واجب التمتع . سواء برصد

لبرانيات أو بناء مسارح أو إرسال الفعالات وإصدار محلات فنية وللمدية . تعمل على إثراء الحركة الثقافية بإتاحة الفرصة للفنانين للقيام بعملهم . وتثبيت القدرات الفنية الجديدة بالمهارة . والمخلف هو نشاط حركة مسرحية حقيقية . على أساس إن للمسرح خدمة ثقافية لا بد أن تكون مدعومة من الدولة كرهف الخبر تمام وكحسب التسلح . فالمسرح يؤدي دوراً في ترقية الوجدان المصري والعقل المصري لا يقل تأثيراً عن أي شيء آخر لدعته الدولة . وراني هو أن الدولة في هذا المجال مفعرة بوضوح . وأنها لا تعطي كل الاهتمام الواجب للمسرح بوصفه جسد المجتمع . وبإتاحة مسواه لرفع كل الفنون . وبإتاحة واعطاض مسواه لتخلف كل الفنون . أننا لا نرى كل الصب على الدولة . ولكن القول إن الدولة فيما يتعلق برأيناها للمادية والرقابية والتعددية وغيرها مفعرة لتصورنا والصحة . خصوصاً في جانب الرقابة . ولنا لرى أن الرقابة على المصنفات الفنية عذالت لتعامل مع المسرح بطفلة أو مفهوم لا بد أن يتغير . لأنه مفهوم معطل . ومفهوم يمكن أن يكون تأثيره سلباً في الحركة المسرحية . أما عن علاقة الفنان بالمسرح . وهو الشق الثاني الذي اعتقد أننا لا بد أن نتكلم عنه بوضوح . فملاقة سلبية أيضاً . لأن الفنان تنعكس عليه سلبية الدولة تجاه المسرح . فالفنان المسرحي أصبح مشغولاً بالكسب المادي عن طريق المسلسلات التلفزيونية أو الأعمال السهلة التي هي أقرب ما تكون إلى السلفة التجارية مما إلى العمل الفني الجيد أو المبدع . ومن هذا الباب ترك الفنان المسرحي مسرحه . لأنه لم يعطه المقابل المادي أو حتى الارتباط الأدبي . فأصبح سلباً تجاه مسرحه وبجاء خطة هذا المسرح . ومن ثم تركت خطة هذا المسرح أو تنعز . لعدم وجود الفنان . أو لعدم انتظامه . هاتان هي القضيتان اللتان أحب ألا نطأها في بداية المناقشة

عز الدين إسماعيل

فراغت لي اعتقد أن هذه القضية الأخيرة يمكن أن تصبغ من وجه آخر . إذ إن كثيراً من الحركات المسرحية التابعة لم تعتمد مطلقاً على ضمانات من هذا النوع فتدعها الدولة . بل اعتمدت على الجهد الفردي . ولا لريد أن أقول المعاني أيضاً . وحدث ذلك عندما تكون الجهات المسرحية ذات الرؤية الواضحة والاستعداد للتغلب عن أجل بهمة مسرحية . واعتقد أن تاريخ المسرح . لا في

مراء في المجتمع الاشتراكي أو المجتمع الرأسمالي . يعتمد اعتمادا كبيرا على إعانة الدولة إما إعانة كاملة أو إعانة جزئية . وفي آخر ما وصلني من أعداد بشرة اليوسكو المسرحية قرا شكوى مبررة من فنانين أمريكيين ، لأن الدولة خفضت الإعانات المخصصة للمسرح . وغض الشكوى في ألمانيا . علاقة الدولة بالمسرح في عصرنا لم تعد علاقة ثانوية لم يمكن التناهي عنها . فإذا انحصرت إلى ذلك أننا نحش في مجتمع متخلف . سبة الأمية لا زالت فيه عالية جدا . والتمويل المالي لم يهدب ، والرعي الفني لم يتم بعد . فمعتقد يكون دور الدولة علما كدورها في المستشفيات والمدارس . ونحو كل الخدمات التي ينبغي أن تقدم للناس . غير مفهوم في مجتمع يمس في مسوره على أنه مجتمع اشتراكي أن يترك الحبل على الغارب لتجار الفن

بحسون ويقدمون ما يقدمون للناس باسم الفن وهو براء منهم غير مقبول في القابليات من هذا القرن أن نطلب من المسرح الدولة بأن تكسب ولربح . أو على الأقل تنقل عطفها . لأن المسرح ينظر إليه على أنه مسألة ثانوية . ولكن أرى أن الفن المسرحي عندما يسعى أن يؤدي للمواطن العادي مستوى رفيع جدا . ويبقى يعني أن يرفع المسرح الخاصة . ويطلب على أنه ما تقدمه يصل إلى حد أقل من المستوى الرفيع . نقطة لابد أنسب التعلق بها . فها ذكره الأستاذ أحمد زكي بالنسبة لأردن المسرح في الاتحاد السوفيتي سنة ١٩٦٧ لم يكن هذا الأردن صفة ، أو لأن الناس أصبحوا بالخاصة . ولكن كان نتيجة خماس الفنانين والرواية الفنية الجديدة التي ظهروا . كانت العروض تقدم في قطارات وتساير إلى القرى والريف ، وعروض تقدم في الساحات المفتوحة بالأشكال الجديدة التي واكبت الثورة نتيجة لحالة الفنانين والتكنولوجيا . وهذا لم يحدث عندما حتى الآن . ويمكن أن يتلخص هذا إلى علاقة الفنان بالمسرح . وفي النهاية نقول إننا إذا طلبنا عدية الدولة بالتدخل فيجب أن نؤكد أن الدولة لن نتج مسرحا . الفنان هو الذي يتجه ، فإذا لم تكن هناك حماسة من جانب الفنان فن يكون لدينا مسرح مردود . والنقطة الأخيرة التي أعلق عليها تتعلق بمسرح الشباب وعلاقته بالشباب . واعتقد أن الأردن لم يبدأ بعد ١٩٦٧ وإنما قبل ذلك . في الخمسينيات . ول اعتقادى أن المسرح المصري لا يمكن الفصل بين مرحلته . صحيح أن هناك فترات أردنية وفترات توهب . لكن لا نستطيع أن نهم مسرح الشباب إلا إذا ذكرنا أنه في عام ١٩٤٤ انتهى معهد الفنون للمسرح . وفي سنة ١٩٤٧ تخرجت أول دفعة منه . وسافرت بعثات . وكان حمدي حوث وبيل الألب أول بعثة ولها بعثات أخرى . وفي عام ١٩٥٠ كومت مرة للمسرح الحديث برئاسة زكي طليمات ولقدت أعمالا مضممة جدا . مسرحية أو مرفقة . أعمالا وطبقه مثل « دشتوى » . و « كجاج الشعب » . وفي الخمسينيات بعد مولانا مثل جمال حاشور يكتب نصا من الصعب أن سميها نصا أدبيا . أي أن هن هناك . مع احترامى له . واحترامى للملاء الذين واكبوه . لم يكتب مثل نص الحكم . بها بقرا . وإنما كتب للتشيل . وليس له قيمة فنية إلا إذا وجد مخرجا يتطابق معه ويستطيع أن يقدمه على المسرح . ماذا كان يفعل جمال حاشور إذا لم يجد هذا المخرج في الحبل الحديد من الهرجى الذين يكونوا . إذن فالأردن الشباب هو نتيجة لأردن سابقه في الخمسينيات قبل الثورة . يريد أن يرى الأمور بهذه الصورة . في اعتقادى أن الأردن الذي سبق عام ١٩٦٧ كان أكثر من الأردن الذي تلاه . أنا اصطفت مع الأستاذ أحمد زكي لأن كل الكتاب الذي ذكرهم قد ظهر أو قبل النكسة . وحاولوا التعبير عن النكسة بشكل مختلف . أعني أنه عندما نظر مثلا إلى سعد الدين ودية بعد أن إهميه الحيدة قبل ١٩٦٧ بعد ١٩٦٧ قدم عملا مباشرا سلبا هو « الصامير » . وكان أول عمل قدم على المسرح كاستجابة مباشرة . واعتقد أن مرحلته لتزدهر والأكبر ضجعا هي ما قبل ١٩٦٧ . وعلى كل حال هذه مسألة مطروحة للمناقشة . ولكن ماذا حدث في الستينيات . في عام ١٩٦٢ انتهى « مسرح التلهزيون » . وكانت الحركة المسرحية قد بدأت ترمي قواعدها . انتهى « مسرح الحبيب والمسرح القومي » فاصبح له أكثر من شعب . وحصل فرع من الأردن المندود . وجاء مسرح التلهزيون بعشر فرق . وبمكانيات ضخمة جدا . ولست أرى يشوهون هذه الحركة على إطلاقها . بل الصعب . إذا فرددت أن تقدم أعمالا رديئة على مستوى عثر فرق . أن نستطيع ذلك . إذ لابد أن يخرج منها أعمال جيدة . إذن هذا التوسع لم

العام فحسب بل في مصر أيضا . بلنا على أن نجرب كثيرة تحت على أيدي الناس وهبوا أنفسهم للمسرح ، وقدموا أعمالا كبيرة بغير عون من الدولة . كفاح للمثل والمؤلف والمخرج من أجل إنشاء مسرح . هذا شيء عرفناه والمناه . واعتقد أنه من الممكن أن يحدث وأن يتكرر دائما في كل عصر . ولذلك أعود إلى هذه القضية . هل معنى هذا أن الدولة قبل الستينيات كانت تولي المسرح عناية أفضل وأفضل مما حدث في الستينيات ؟ وهل كان من نتيجة ذلك أن تحلف المسرح في الستينيات بصورة عامة عنه في الستينيات ؟ لم أتينا لو نظرنا إلى واقع الأمر لوجدنا أن الستينيات أيضا قد جاءت في رسما ما بلائها وظهر فيها ما هو وليد ذلك الزمن وما يمثل علامة . منها قد عاب فهي تطور على الأقل بالنسبة لما سبق ذلك من تجارب مسرحية

أحمد زكي

إذا بدأت من آخر ما وصل إليه الأستاذ عبد الغفار والدكتور عز الدين في تحقيقه الأخير فإنني أؤكد حقيقة أن الستينيات بدأت عام ١٩٦٧ . واستمرت حتى حرب ١٩٧٣ . وبعد هذا بدأ معنى الثور . أما ما قبل ١٩٦٧ . فبممكن اعتباره مرحلة تجارب عائل مراحل التجارب التي عاشها دول كثيرة بعد الثورات مثلا ولدت هامة في الاتحاد السوفيتي بعد قيام الثورة البلشفية . ومع ذلك قبل الناس عن المسرح بشكل لم يسبق له مثيل في المسرح الروسي . وتعاقبت سنوات الثورة حتى سنة ١٩٣٠ ولم يعرف حكومة الاتحاد السوفيتي ما كان يجب أن يكون عليه المسرح في دولة اشتراكية . وكان هذا طبيعيا . وقد اجتزنا عن انشغالنا في مرحلة في الستينيات التي كانت خاصة بالأعمال المسرحية . كانت حركة ثقافية . حكومية وشعبية . لتعطية برامج التلهزيون . فكل من كانت لديه مسرحية يأت بها ويصهرها في العمل الموجود . ولكن لم يكن هناك من يكرس نفسه للكتابة في هذه الفترة . التي كانت حفل تجارب . واستمر هذا حتى حرب ١٩٦٧ فبدأت الكتابة الفعلية للمسرح المصري في أعمال جمال حاشور وسعد ودية ووشاد وشفي و يوسف إدريس وعلى سالم وجيب سرور وغيرهم ممن تعرفون مشاركتهم في هذه الحركة مثل الشرفاوى والفريد فرج . بدأت الكتابة الفعلية بعد النكسة . وكانت تعبيرا عن إحساس فاض . حيث أراد كل كاتب أن يعبر عن ظروف مجتمعه وفقا للفنية البسيطة التي تقول . إن المسرح انكاس لقضايا المجتمع . وقد عكس كل من هؤلاء الكتاب هذا قضايا المجتمع . كل منهم عبقريته الخاصة . ولقدت أعمال عظيمة . كما قدمت أعمال من المسرح الأجنبي ومن الروائع بالذات . واعتقد أن هذه الفترة كشفت عن مناهج في الأداء الثقيل لا توصف بأنها مفرس . لأنه لم يكن هناك مدرسة محددة فأكبر على حدوها . كانت هناك إمكانيات لثلاث زكي طليمات مثلا و يوسف وهى وفرح شاطي تركت على أعمال جيلها بصايا لها عن مستوى التمثيل الآن فإنه لا يبحث على التناول . نظرا ما قد يقع فيه المخرجون من أخطاء في العرض للمسرحي

عز الدين إسحاق

هذه مشكلة مسرحي لها وهي علاقة الفن بالعرض للمسرحي . وهي من القضايا المهمة الرئيسية . وسعد بدي بالأكيد . لاها محتاج إلى عبيد كاف ولكن لم نزل نماننا قضية المسرح في الستينيات وعلاقته بالتجارب السابقة ومفهوم من حركة التطور المسرحي عندما الأستاذ فواد دواره

فواد دواره

أصبحوا في ما بعد إلى مسألة علاقة الدولة بالمسرح دون إنكار للجهود القروية للفنان . ولأنه مبادرة القبة للفنان إذا استعرض تاريخ المسرح نجد أن الدولة كان لها دائما دور كبير وخطير في توجيه المسرح . ابتداء من الإغريق . حيث كانت الأعمال الحيدة تجار . وبحث كان المخرجون يحضرون على مكافأة لحضورهم العروض . ويعطون في حالة عدم حضورهم . وفي العالم كله اليوم نجد للمسرح .

نخل من غير . وهو الذي يمثل بشكل واضح في ظاهري . الظاهرة الاولى هي برول المسارح الى الاقاليم والاحياء الشعبية . وهذا ما أدى الى اتساع قاعدة الجمهور المسرحي . الظاهرة الاخرى الإيجابية تطلب في المسرح الهادف الذي كان يديره الأستاذ حمدي غيث . والذي قدم عروضاً جيدة جداً . وجسيرة بالاحرام إلى اليوم . بالإضافة إلى هذا قدمت أعمال رديئة كثيرة . وقبح أعمال لمطرب ومخرج لا صلة لهم لا بالتمثيل ولا بالإخراج . وصحافة في عام ١٩٦٣ أو ١٩٦٤ قرأنا هذا كله . لأن المبررات كانت غير محمودة وغير منظورة . ارتفعت اجور المطرب . وحصلت مزايدات على مصارح هيئة المسرح . مسرح التلفزيون راح يقتصر المطرب والمخرجين والفنيين وبصيرهم . فتلا من كبار المخرجين الذين ذكروا لهم الآن كان حمدي غيث أحد المشرقيين على مسرح التلفزيون . إذن استقطب مسرح التلفزيون عدد كبيراً من الفنانين ثم انقلب هؤلاء فارتبكت الحركة المسرحية . وحدث نوع من الانكسار الفكري . فلما حاولنا دراسة حيلة هذه التجربة وجدنا ان الصراخ كانت أكثر من منافعتها . لأن المخرج الذي كان يصرخ ان يكون عوا طيباً مخرجاً . كان في حيلته عبارة أدوية إلى إطلاق المسرح . وفي أثناء السبعينات واولئ السبعينات عقب الخربة حدث نوع من التردد من جانب أجهزة الدولة الرسمية على مؤسسة المسرح بوصفها جهازاً فكرياً . وبدأت الأعمال تراجف في تشدد . وبدأت المصادرة والنزع . ومنعت أسماء معينة من الكتابة للمسرح . ولقد أثر كل هذا في مسرح السبعينات . واعتقد انه لو لم يترك عليه حظيرة وضعت في هجرة كثير من الفنانين إلى الخارج . ولزماء بعضهم في احضان التلفزيون بالأعمال السريعة طلباً للتكسب . كذلك انتشرت مسرحيات المصالحات نتيجة لتغير الأوضاع الطبقية في مجتمعنا . وظهور طبقات جديدة تريد ان يرفع من نفسها ولا تريد ان تظلم . كل هذا جعل مسرح السبعينات رديئاً أو يسيراً بالنسبة للمسرح المصري . وهذا لم يمنع . مع ذلك . من ان تظهر بعض الطيور والآخر أعمال جيدة . لكن بشكل عام أنا اعتقد ان السبعينات تمثل خطأ جاداً بالقياس إلى الستينات ..

احمد زكي

تطبيب صغير . للأستاذ دودة الحق في هذا الكلام . ولكني أريد توضيح ما قلته في سنة ١٩٦٧ وما بعدها . قلت ان خطأ المسرح اليان هو خطأ كبيراً بعد ١٩٧٣ . ولكن بعد ١٩٦٧ كانت هناك قضية . قضية ضرب مصر وهزيمة مصر . وقد كان هذه القضية انعكاساً حقيقياً في المسرح . قبل هذا لم تكن هناك هذه القضية . ولكن مع وقوع النكسة شاركت كل الكتاب في القضية . فحينئذ تكون هناك قضية واضحة يكون لها رد فعل واضح . ويظهر اتجاه جديد للمسرح . هذا ما قصده

عز الدين إسماعيل

ولكننا نفهم من كلامك ومن كلام الأستاذ فزاد دودة انه كانت هناك قضية فاشلة ومدمرة . كان لها صدى مباشر بعد ١٩٦٧

احمد زكي

بالضبط

عز الدين إسماعيل

لكن تقريبي هو هذا التاج المسرحي بعد ١٩٦٧ يسي إلى انه كان أقل مستوى وجودة . وان ما أضفاه إلى تاريخ تطور المسرح بعد إضافة هزيمة . لأنها كانت بمثابة انفجارات . ولكننا أصبحنا الآن بصدد مشكلة . وهي ما نستخلصه من كلامك عن ان المسرح يزدهر دائماً مع القضايا الملحة شديدة الإلحاح على ضمير الكتاب وعلى الجمهور . ولدينا حدث ضخم وقع في حياتنا الحديثة . يمثل في نكسة ١٩٦٧ على أي وضع إندس يستطيع ان يكيف الآن نتيجة هذا الحدث الضخم الذي هو الإنسان المصري من أعماق أعماقه ؟ هل كان في صالح المسرح أم صده ؟ الأستاذ دودة كان موقفه واضحاً بقوله انه كان ضد المسرح . وانت . فما اعتقد . نتحفظ على هذا . على أساس ان الخطأ اليان إنما بدأ بعد ١٩٧٣ في

المعوط وليس قبل ذلك

احمد زكي

نعم

عز الدين إسماعيل

إند من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ سنت سنوات كان المسرح فيها

احمد زكي

جيداً جداً . نتيجة لوجود قسبة جديرة ملاحظة

عز الدين إسماعيل

هنا يصبح من الواضح ان اختلاف وجهي النظر بمصر في تقوم الحركة المسرحية من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ لها لها بتصل ما بعد ١٩٧٣ قامت متفق مع الأستاذ دودة على ان الخطأ اليان هو خطأ إلى أسفل

فزاد دودة

لو صحبت في ان أوضح . لقد كتبت أعمال جيدة . ولكن لم تقدم على ختيه المسرح . ولذا أحيانا كان مسرح أسماء بعض هذه المسرحيات بعد ١٩٦٧ كان مسرحية مسرح موف . لم تقدم إلى اليوم على المسرح . بل طبع في كتاب وأعمال كثيرة أخرى

احمد زكي

فصفا في فترة هوان . واعتقدوا في المسرح بعد ٣٠ عام

فزاد دودة

بني هذا ان استجابة الكتاب موجودة . وربما كان انثال هنا عملاً عبر مصري . هو مسرحية . لحظة سحر من اجل ٥ حزيران . . التي كتبها سعد الله وروس . وهي عمل مهم جداً في تاريخ المسرح المصري وإن لم تصدر من مصر فنحن حين نتكلم عن المسرح المصري يكون إطلالنا على المسرح العربي واجبا وورداً ايضاً . لكن لا نذكر ان هناك أعمالاً جيدة كتبت وقدمت على المسرح . قد يكون هناك أعمال جيدة كتبت ولكنها منعت من التقديم على المسرح . وابتدأت حركة الكتب والنوع التي ادت مسرحنا إلى ما هو عليه

عز الدين إسماعيل

فلذا إند عن بله قطاعات المسرح وفئات فنية . عبر الكتاب *

احمد زكي

أنا متفق مع الأستاذ فزاد في هذه النقطة . لكن هناك نقطة مهمة أخرى أشار إليها الدكتور عز الدين إسماعيل . في فترة ١٩٦٧ إلى ظهورت الكتابات التي كانت لتعكس القضية المصرية في مجتمعنا المصري لم يكن الانعكاس على مستوى التأليف وحده . فقد راح معظم مخرجينا يفلتون من إطار المسرح التقليدي والرواية التقليدية . وابتدأ المخرجون بالتصريح بصلون إلى نوع من الحلول الوسطى فوصل المخرج بحشية للمسرح . أكثر من مخرج حاول في الواقع أن يكسر الحاجز بين الممثل والمخرج لأقامة الاتصال الحقيقي بينهما . فبدأ الناس بحسبون بحق أنهم جزء من الحدث . وأنهم متفاعلون فيه . وكان هذا تعبيراً في نظام الإخراج عندنا . وكانت هذه ميزة عظيمة جداً

عز الدين إسماعيل

إند بعد وصلنا إلى التوفيق بين هذين الرأيين . وإن ان الانعكاس الحقيقي الإيجابي في حياة المسرح كنكسة ١٩٦٧ تمثل بصفة أساسية في تجاوز الأساليب التقليدية لتأليفه له في قبل . فكانت الخلف من معظم المحاولات الإبداعية هو هذا الكشف والتجاوز . والغريب ان الندوة الخاصة بالرواية وصلت إلى نتيجة مماثلة

وهي اضطراب الروايات بعد ١٩٦٧ إلى الكشف عن شكل جديد ملائم لتوصيل تجربته بشكل أوثق وأعمق إلى الجمهور. وما نحن فنرك أن المسرح بعد ١٩٦٧ صار في نفس الاتجاه. وبحث أن مقصده العرض في المكان الذي يجعل عليه كل ما يقدم عن المسرح. يصبح دور الإخراج والمخرج أكثر بروزاً في هذا التغيير.

عزري فهمي

اصحوا في تصني على ما قاله الاخ الاستاذ هزاد دواره من ان جيل السبعينيات بالتأكيد مختلف عن جيل الستينيات. وهذا لا يمكن بحديث هذا الاختلاف بشكل علمي إلا إذا ذكرنا التغيرات الاجتماعية التي أصابت المجتمع المصري. لأنه نتيجة هذه التغيرات الاجتماعية حدثت تغيرات في المماركات الجمالية. لأن المسرح شكل هو ليس أي شيء وله مميزات جمالية معروفة. التغيرات الاجتماعية التي حدثت في السبعينيات أثرت إلى حد بعيد جداً على ظاهرة المسرح. فما لا انظر إلى المسرح على انه كتاب مصريون فحسب. أو كتاب مرحلة فقط. ولكن انظر إليه على انه ظاهرة مسرحية كاملة. ويجب ان تذكر ان هناك دوماً من سوء الفهم أو عدم الفهم لدى الجمهور الدخيل على المسرح. الأمر الذي أدى إلى تقصير المسرح أو تقصير الظاهرة المسرحية. حتى المسرحيون الكبار الذين يكتبون لقصصهم هناك ظاهرة انتعش وهذه مسألة أساسية جداً. عندما نقول ان هناك أكثر من مائة مسرحية تمت في مدة قصيرة فعدد كبير من الكتاب. فحق هذا انه لا أحد يتكلم في فهم أجهزة الدولة للمسرح فهم خاطئ. لأن المسرح فن شديد الديمقراطية شديد التأثير. كل الزعم من انه ليست هناك مسرحية أسقطت نظاماً. فلم يحدث ان خرج الناس عن المسرح وانما عظماءه. غير ان هناك عرجاً دائماً من أجهزة الدولة تجاه المسرح. اما عن الستينيات فالاستاذ فزلاً يقول إنها فترة كانت شراً على المسرح المصري. وأنا اختلف معه. لأن هناك نقاباً آخر ومعاراً آخر للواقع هذه الظاهرة. فقد كان هناك نوعان من المسرح. أولاً هناك فهم لواقعهم في عرجاء. بعد الستينيات وفي السبعينيات لم يكن المخرج محصوراً للفن المسرحي بل للأنواع المسرحية المرتبطة بمماركات جمالية متغيرة للطبقات الجديدة التي تتألف في مجتمع السبعينيات ولم يظهر هذا إلا بقليل في الأعمال المسرحية أو الملاحدة التي قدمت في الستينيات. إن مسرح السبعينيات مختلف بالتأكيد في طبيعته له. ويختلف في عكسه للمخرج العازي في المجتمع المصري. يعني لم يتناول بشكل مكثف العصب العازي للمجتمع المصري ونقصته الأساسية وهي كيف يعيش هذا المواطن المصري وما هي طبيعته التي قالها الاستاذ فزاد إنها قضية المجتمع الاشتراكي التي صمغ بها في الستينيات والتي انكسرت مع هزيمة ١٩٦٧ العسكرية التي لم تكن هزيمة الجيش المصري فحسب بل كانت هزيمة للاقتصاد المصري والتعليم المصري. كانت هزيمة لفكرة عامة كان يحملها المجتمع المصري. ولقد طرحت الستينيات قضية جديدة. قضية المجتمع الاستهلاكي المقتصر والفساد والامحاط الاستهلاكي التي عززت المجتمع المصري مما أدى إلى انهيار مكانة المثقف.

عبد العطار عودة

إذا صححت في أريد ان اضيف نقطة قد يغفلها البعض بحثة جملة اهتماميه في انحرار او في الندوة لكن في الحقيقة أنا اعتبرها تجربة تفصيلية عامة جداً لأن ان يضع أيديها عليها ونحن نتألف في هذه الندوة. الظاهرة المسرحية في مصر مكثت بصورة صارخة وخاصة في هذه الفترة التي سماها في الثمانينيات. فقد كان في السبعينيات مسرح ملغى ومسرح جامعي ومسرح إقليمي ومسرح عائلي بالإضافة إلى مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص. كانت توجد حركة مسرحية وجمهور يتلقى هذه الحركة. وهناك يترى هذه الحركة سواء كان مؤلفاً أو ممثلاً أو مخرجاً كان هناك تواصل والتقاء بين الأطراف للعمل الفني وكان هناك لقاء بالتالي يمكن ان يختلف على كنهه ووعيته أو تحفظ سلباً أو إيجاباً. لكن كانت حركة مسرحية مبسطة ومنتهمة محاربة في عام ١٩٦٦ في فترة القراوات الاشتراكية فحسب الإحصائيات الأخيرة التي عرجها هيئة المسرح. وانظر الأرقام لا تكذب. تقول الإحصائيات إن عدد متفرجي قطاع الدواخا والعمود الشعبية والامتراضية وانوسيل وصل إلى نصف مليون داخل القاهرة. وإن انخهار المركزي للمتابعة

والإحصاء يقول إن عدد متفرجي القطاع الخاص وصل إلى مليون. مسلم حدلاً ان القبول الذين يشاهدون مسرح القطاع الخاص متفرجون عاديون. وليسوا من نوعيه طبيعة ناشئة لطروف اقتصادية طارئة أو خاصة متشعبة مع الانفتاح الذي حدثت ستقول عندما مليون ونصف مليون من أحد عشر مليوناً سبق تسعة ملايين ونصف لم يشاهدوا مسرحاً. وهذا يؤكد ان الظاهرة المسرحية. بالأرقام ارقام المتابعة والإحصاء ولرقام هيئة المسرح. متعلمة وليست مكثفة فحسب فلو نظرنا إلى فرق الأقاليم سنجد ان الأقاليم لم يكن بها مسرح حتى سنة ١٩٦٤. ثم وجدت أربع فرق مسرحية ثم عاين أصبحت اثني عشرة فرقة حتى وصلت الآن إلى ستين فرقة مسرحية. إلا ان هذه الفرق المسرحية لا تشكل ظاهرة مسرحية ولا تشكل استمرارية حقيقية. لأن هذه الفرق للمسرح مرتبطة باسواقات والمهرجانات وهي فرق من الحواف لا استمرارية لها ولا مبرانية ثابتة ولا خطية وهذا بالإضافة إلى انه لا صبح ولا فلسفة. وما قبل فهي تعمل بشكل ارتجائي أو عسري. فأن وضعنا في الاعتبار بعد كل هذا فله عدد دور العرض والأجهزة الفنية. وازدادة تجهيز دور العرض. فإننا نسي إلى ان دور المسرح في حياتنا مكثت لتعايه

عز الدين إسماعيل

استاذ عبد العطار لا اعرف إلى أي حد يمكن ان نعزل على المسرح الإحصاء في رصد ظاهرة فنية. استاذ شوقي حميس اعلمه قد يرد ان يعزل على مساهمة شوقي حميس:

الحقيقة كما اود ان ارجع إلى المسألة الأولى مطلقاً من قضية المسرح الإحصائي فالكلام عن مسرح الستينيات تكرار لدرجة انه يمكننا الكلام عن ازدهار الستينيات دون النظر للمسرح الإحصائي أو غير الإحصائي. فقد تحدث الاستاذ فزاد دواره عن بداية الكتابة عند دهان عاشور فقال إنه كتب نصوصاً عقل ولا فخر. حقيقة ان اعتقد ان غاية اعمال مسرح الستينيات أو العصر الذهبي للمسرح هي نصوص عقل ولا فخر. وهذا ما اعتقد انها إذا عرست من جديد من خلال ديبورتوار. لم صبح كما حاك كبراً. لأن المسرح في تصوري من الصعب ان يستمر أو يعيش. ما لم يحمل روح الشعر بصرف النظر عن كونه مكتوباً شعراً أم برا. وإذا كانت اعمال الستينيات احدثت ضجة مسرحية. فلاها وضعت بداية أساسية لتناول الواقع الاجتماعي وصانفت لأول مرة في مصر بعد البدايات التي وضعها نوريق احكيم ونيجور. فالاول مرة يوجد للمسرح الوافى على يد دهان عاشور ويوسف إدريس وسعد وجيه وميخائيل رومان ولطف الخولي من هذه الاعمال التي تنسب للستينيات اعتقد ان اعمالاً قليلة جداً هي التي ستعيش. مما اعمال صلاح عبد منصور التي صوف يراها الناس مثلاً سنة قادمة. بالإضافة إلى اعمال الفريد فرج واعمال الشرفاوي. إننا حين نتكلم في الحقيقة عن مسرح الستينيات نلهم بملاحظات شديدة مخمئة من الكلام عما هو المرجح إلى أي حقائق. وأنا اعتقد انه إذا حدث في يوم من الأيام ان درست هذه المسألة إحصائياً وحللت وفهرست لمسرح السبعينيات. سجد ان مسرح السبعينيات لم يخلق شكلاً جديداً فحسب بل شكلاً أربط بأداة جديدة أدت إلى خلق المسرح الشامل والمسرح التسجيلي والشعري فقد حدث ازدهار جديد للدرجة ان عدداً كبيراً من الشعراء يكتبون ويحاولون بعض الطرعى مستوى المقاولات. إنما بالعمل هناك عملية نهوض وليس عمليه هبوط

هادي وصفي

امائل يحتاج إلى توضيح. حصرتك بتكلم بشكل مطلق أو مجرد. إلا نظرت لنا مثلاً فانت تقول ان هناك عصب في الإنتاج في السبعينيات. فلو صرنا مثلاً لكي يتصح رايك تطبيقاً وعملياً

شوقي حميس

هل السبعينيات. ولز احسد منه بحيثاً لم يكن هناك مسرح شامل في مصر بعد السبعينيات وجد المسرح الشامل قبل السبعينيات لم يكن هناك المسرح الوثائقي أو التسجيلي. وجد بعد ذلك. قبل السبعينيات لم يكن هناك ازدهار للمسرح الشعري تقريباً ولكن بعد ١٩٦٧ كما اتفق. وجد مسرح شعري وازدهر على

مستوى العروض والكتابة والتأليف

هذه وصفي

المسرح الشعري ليس وريد السبب إنما هو موجود قبل الثورة وقبل المرحلة التي تحدث عنها . إنما إذا كان قد حدث تطور في طريقة التأليف . هذه مسألة مختلفة عما تذكره

شوقي خميس

هنا سندخل في لفظة أخرى المسرح الشعري قبل السبب موجود في أيام أحمد شوقي وعزيز باشا إنما كان وضعه مختلفا مسرح ذوق الكلاسيكي القديم حد مفرد مسرح السبب . مسرح الواقعية الاجتماعية ليس فيه الشعر ولا التخليق ولا التركيب الخاصة الموجودة في شعر صلاح عبد الصبور وهو غير ما عتده مسرحيات الناس التي فوقه . و الناس التي تحت . و الناس . الشكل الجديد للمسرح . وهذا حد آخر مختلف عما . حد صابر . شكل جديد للمسرح . شكل جديد للكتابة . يتطلب شكلا جديدا للإخراج غير للمسرح الشعري القديم . التكلم في المسرح الشعري الحديث الذي من خلاله تولدت أشكال جديدة للعروض المسرحية كما رأينا في مسرح صلاح عبد الصبور على سبيل المثال فقد تطلب هذا المسرح استخدام الكورس بشكل جديد . كما قدمت الموسيقى والأغاني على المسرح بشكل جديد بخلاف مسرح الأوبريت أو المسرح الخفائي . الذي لأرم المسرح الشعري الكلاسيكي

عز الدين إسماعيل

هل كان هذا تطورا أصلا في رايك ؟

شوقي خميس

هو بالفعل تطور أصيل وليس نقلا من العرب . فقد قرأت بحرية مسرحية يكتبها الآن فوري فهمي اسمها ، عذراء الرشيد . يتألف فيها المؤلف من ثلاثة أجزاء بشكل جديد يخرج بين الواقع والذات . ويتناول أن يجد ذاته بشكل جديد بحيث يعمل إلى مستوى الشعر قبل ذلك كانت اللغة بديعة . تؤسد من اللغة المدرجة العادية . الآن ينتبه المؤلف إلى لغة المسرح الخاصة . المسرح بدأ شعرا وعندما ترك الشعر ظل يحتفظ بروح الشعر . أما عندما يفقد المسرح روح الشعر فلم يبق مسرح عظيم إن لأهم التبدل باللغة هو أحد ملامح هذا التحول . الأهم التبدل بالشكل المسرحي . الشكل الأول كان بسيطاً حين كان يركز اهتمامه على الترفيه الاجتماعي أو القضية الاجتماعية بشكل بسيط واضح يصل إلى الناس بسرعة كما تكون استجابة الناس له سريعة . وسببها أيضا سرعة الشكل الجديد عند جيل السبعينات . مع الحفاظ على مصطلح التحول هذا . وإنما نحن مستخدمين هدف التوضيح فحسب . نحن نجد مواقف في السبب قد يستمدون إلى السبعينات والتجارب . وهناك كتاب من السبعينات لا علاقة لهم بمصرهم . المهم أن هذا التحول بشكل عام أهم تحق شكل مسرحي جديد إذا كان من الممكن أن تحق على أن رسالة المسرح في عصرنا هي أن يجعل الإنسان يدرك المبادئ العامة التي تحكم الحياة في رحمة التفاصيل التي يحجز الإنسان العادي عن ملاحظتها . وهذا . بالضغط هو جوهر الشعر على المسرح إننا إن يساعد الإنسان على فهم القضايا الجوهرية التي تكن وراء ملايين التفاصيل . هناك مسرح يسهل هذه التفاصيل ويتأخر بها مثل مسرح القطاع التجاري . وهناك مسرح يسهلها باسم الواقعية الاجتماعية رواية حياة إنما بسيطة هناك محاولة على ما اعتقد لدى جيل جديد من الكتاب ومن جيل السبعينات عندهم قدرة على الاستمرار وخلق شكل مسرحي جديد عمل رسالة اعتقد أنها جديدة

هذه وصفي

نعم من كلامك . أن لغة كتابات السبب كانت لغة فورية . تطورت إلى لغة شعرية . مكثفة في السبعينات . ولكن فورية اللغة في المرحلة الأولى لا مع من وجود جزء شعري كما تقول . وإن ما يجعل النص يستمر أولاً يستمر أن تكون

اللغة محسنة . تلجأ إلى البحث عما وراء المصنوع الذي لا يعطى مرة واحدة وإنما يدعو إلى البحث عنه باستمرار

شوقي خميس :

إنما لم ألق أن الشعر في السبعينات لغة فورية . مسرح السبب مسرح في زمن قاتل وخلق الجمهور الذي يعتمد عليه إلى الآن . إنني أهدف إلى ألا ننسى للميلانك الجديدة التي جعلنا نلجأ إلى أعمال السبعينات كأي صم أو نمر من عصر ذهب للمسرح ول وانقضى

عبدالغفار عودة

إنما مع الأستاذ شوقي خميس في أنه لا بد أن يعرف أن مسرح السبب كان له شكل وكان له مضمون وكانت له طبيعة محترمة واجتماعية في بناء فكر ووجدان المواطن المصري . ومع ذلك يجب ألا ننسى على مسرح السبب ولا على أطفاله وأن لكل مسرح ولكل جيل من الأجيال طبيعته وظروفه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وطموحاته ونوعية جيله

فؤاد دوارنة :

اعتقد أن النص هو الله مع كرامة كتاب المسرح البارزين في السبعينات إنما يعتقد إلى هذا العدد أو ما يقرب منه في السبعينات . إنني أرى أن مسرح السبعينات كان بدايات جهمت ولم تلجأ لها الفرصة للتطور . إن لم ير ما استمر أو تطورا أو إضافة حقة

عز الدين إسماعيل

لعلكم قد تكون أن أول سؤال سألته هل هناك اتصال بين السبعينات والسبعينات أم حدث انقطاع وبهر ؟ الآن الحديث انتهى بنا إلى أن بحرية السبعينات جهمت في أواخر السبعينات ولم يجد امتداد لها . في الوقت الذي يرى فيه الأستاذ شوقي خميس بطلان تصور آخر مع عدم إنكار قيمة ما هم في السبعينات . فإن السبعينات قدمت خطابا جديدا صابرا ومن الممكن توصيف خصائص مميزة لهذا الخطاب مضمونا وشكلا أو نضما وإداء . ليس هذا ما أتينا إليه ؟

سامي خشبة

إنما معي مع الأستاذ شوقي ولكننا بعمية رصده بسيطة . نستطيع أن نرى أن بحارب السبعينات لم يجهش كلها ولم تطور كلها . الخطاب الجديد في السبعينات هو الذي تطور في السبعينات معي أن أول مسرحية شعرية لصلاح عبد الصبور . رسالة الخلاج . كتبت بين ١٩٦٣ و ١٩٦٤ وهذه التجربة هي التي نظرت مع صلاح إلى أن كتب . بعد أن موت الملك . وهي التي أعطت الفرصة لتطور شوقي خميس كشاعر مسرحي عندما كتب . معية القنبر . و . الحب والحرب . مستخدما التراث الشعبي المصري ومنظورا جديدا للمسرحية التاريخية . واستخدم التراث الشعبي الذي يدها الفريد فرج في . حلال بغداد . هو الذي تطور بعد ذلك سواء مع الفريد نفسه إلى أن كتب . على جناح التحرير . و «رسائل قاضي تنبيه» أو تطورت على يد كتاب السبعينات كيمبري الحمدي وصغير سرحان أو فوري فهمي الآن . الأشكال الجديدة في العروض المسرحية لم يكن من الممكن حقيقة أن تظهر على أيدي مخرجين مثل أحمد ركني وعبد الغفار عودة وصغير الحمدي وكريم مطاوع ما لم يكن قد تم شيئا في السبعينات . الشيء الأول أن هؤلاء المخرجين الذين كانوا شبابا في ذلك الحين ذهبوا لتعلم أساليب جديدة في التفكير المسرحي والعروض المسرحية في الخارج وعندما عادوا ومارسوا معهم كمخرجين وجدوا أن الأدب المسرحي المصري سواء المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور أو لشرفاوي أو النزي كالفريد فرج وغيرهم قد تطور . عندئذ التفت عيونهم المكتسبة مع تطور التأليف المسرحي . ولم تكن صدفة فعلا أن المسرح التسجيلي بمناهة الحقيق يظهر على يد مترجم وشاعر مسرحي مصري هو الدكتور

عن الدين إسماعيل

لو سمحتم لي . ستأتى مما تركت عند الأستاذ سامى خشبه وهو ما يمكن ان يطرح الآن كموضوع للنقاش وخصوصا مع انقسام الحاضرين بين نقاد ومولعين ومخرجين اى اطراف العمل المسرحى جميعا . هناك مشكلة مرتبة على النص الذى ألح عليه الأستاذ شوق خميس وهو لقاء العمل المسرحى . من يلق ومن يسمي ؟ المشكلة هي الاستمتاع بالنص المسرحى والاستمتاع بالمسرح من حيث هو عرض هل يمكن ان يكون النص المسرحى مصدر متعة ؟ وعندئذ هل يمكن ان يعرض التأليف المسرحى نفس دور العرض الذى هو موضح نظر دائما من حيث احتياجها إلى القول والمبررات والدعم وما إلى ذلك ؟ هل يمكن ان يعرض النص المسرحى لنفس من متعة المشاهدة ؟ وهل من الضروري ان يستكمل النص وجوده بحدث هذه المتعة على المسرح ؟

قد يبدو لبعض هنا ان هذه القضية قد حسمت . ولكنى فى الحقيقة ما تزال عصبه مفتوحة . طرحت حولها وجهات نظر عديدة متساوية القوة والوجاهة وكثيرون من نقاد المسرح وللمختصين فى مجالات الدراما . يقولون ان متعة قارى الدراما تنفرد متعة من يشاهدها على المسرح على أساس ان المشاهد يلقى المسرحية بشكل سلبى . يجلس مسرحيا سلبيا يلقى ما تم إعداده له من قبل دون مشاركة فعلية من جانبه . وان القارئ يلقى الدراما بشكل فعال وإيجابى . لأنه يصنع لنفسه . بحاله . العرض الذى يريده . ويعالج النص المكتوب بالشكل الذى يفتح هو به . إذا قرأ فى . نصليات . المؤلف ان ينظر بكون من . حجرة مؤلفه بشكل مريح . ترجم هو كلمة . مريح . بالشكل المناسب له . ولا يتقيد بالشكل الذى قد يترجمها إليه المخرج على متعة العرض المسرحى . القارئ يجعل الدراما ملائمة للحدث الذى يشاره ذهب من خلال القراءة . فيحدث الأحداث والمشاهد بغير حيلته لكن يستمتع بها . ويصحح فى وقت واحد المؤلف والمخرج والممثل وصانع الديكور . وما إلى ذلك من كل العناصر المصاحبة للعرض المسرحى أو الى يصحح فيها العرض المسرحى . هل يمكن القول إذن . بأنه قد يكون فى النص المسرحى شأن عن العرض المسرحى فى ظروف بعين

قرى فهمى

بالعودة للمشكلة وأصعب إلى سؤال مبادلتك مؤالا آخر . ماذا هم حتى الآن بأعمال إسماعيل وأعمال شكبير ومولير حتى فيها ترجم وتقدم على مسرح ؟ لابد ان هناك قيمة حقيقية كاسية فى النص هي الى حركة العلاقة بين المتن الذى هو المؤلف أو المؤلف وبين النص الدراما المكتوب

عبد الغفار عودة

فى كسرى لنا لو تتبعنا العلاقة بين النص والعمية الاحراجية تاريخيا من أيام اليونان . نوجدنا ان المؤلف كان هو المخرج ولم تكن هناك مشكلة . وكانت العمية تم فى شكل ترجمة لا يريده المؤلفون . فالممثل كان مثل وحدة فكرية يترجمها المؤلف شخصيا بأخباره مخرجاً للعرض . ولكن فى العصر الرومانى انحط المسرح وبعد عن الحدية كما جدا بالكتاب المرمم ان يكتبوا ويقروا أعمالهم فى جلسات فردية خاصة احراما تعرضهم الادبية وقبسا الفكرية وحولاً من ان تبتلها الفرق عبر المهرمة . فإذا وصلنا إلى عصر النهضة نجد ان الممثل أو الممثل الأول هو الذى كان يقوم عملية الإخراج فكان يضع النص مواصفات خاصة تميز فرديته ونقله أشخاص فتصبح كل عناصر النص المسرحى فى خدمته سواء كانت أصواء أو ملابس أو موسيقى . ألح وبذلك بدأ اختلاف بضح بشكل صارخ بين الوجه الممثل الذى يصحح النص الأدبى لاحتياجاته الخاصة بظهر كيهل فرد أو ممثل كجرويس صرره ظهور المخرج المسرحى الذى أصبح وجوده تعبيرا عن احتياج منح إلى شخص يتقدم العملية الفنية . بل يتدخل أيضا بصوريات مختلفة سواء كان يقدم رواية المؤلف أو يمسرها بقدر ما يحتمل

يسرى خميس - ريلقى مع مخرج جديد هو أحمد زكى . لم تكن صيغة وجود ساعر دزاسى جديد بجهد الشعر الخلاق هو صلاح عبد الصبور م يكتب مسرحا شعريا بطريقة جديدة مبتنى مع مخرج شاب جديد هو سمير المصطفى . لم تكن صيغة ان يكتب شوق خميس «مدينة المصعب» والحب والحرب فيخرجها

عبد الغفار عودة . حتى يخرجون مثل الأستاذ عبد الرحمن المرزوقان حيا اخرج لشاعر مسرحى مثل صلاح عبد الصبور . ليل والمخون . اخرجها بأسلوب جديد . وكذلك اخرج بيل الألقى مسرحية صلاح . بعد ان يموت الملك . بأسلوب جديد . وهذا ما تم كذلك مع مسرحية لوركا . الإسكافية العجبية . التى صاغها شوق خميس . ثم مع مسرحية «ناجر» . بروجيكول البرلندى المعاصر التى تعاليت بغير أسلوب الإخراج وإيقاعه والزمان وطريقه الأداء التمثيل كما لاحظ الأستاذ أحمد زكى حتى استطاع ممثلون مصريون الشباب قدامه ان يضربوا الأداء المسرحى أو الأداء التمثيل فى المسرح المصرى بسبب هذه التركيبة الجديدة التى تجمع بين الاستكمال الجديدة فى التأليف سواء كانت مؤلفه أو مترجمه وهذا كله تسهم فى عملية الاتصال بها بين السبببات إلى السبببات . وهو خط يتكون من ملامح عديدة متغيرة فى التأليف وفى فنون العرض المسرحى . هذه الملامح فى تدهورى كما قال الأستاذ شوق محتاجه فى الواقع لعمل نقدي يتطلب مخرج فية جديدة فى التحليل إلى جانب المنهج الذى يعرض للمصنوع . فهذا المنهج مع احرامى الشدائد له . قد يهدى فى دراسة الشكل الكبيرة للظاهرة ولكن لا يهدى حليقة فى إدراكنا لارتفاع النص وتطوره ولا يمكن ان نتفحج حقائق النص إلا إذا حللنا النص نفسه . وإذا شئنا ضربنا مثلا : فإننا نقول ان ما اختلف الفريد لرج يتجلى فى رصد الحوار الموجود فى المسرحيات معروفة الإسكافية وحدوثه الخلاق واسواقه فى الف ليلة م فى مجرى الحوار من . قال رلفت . ومن المستوى العام البسيط إلى مستوى التركيبة اللغوية المصنعة . ضرورة المكلف والركرة فى . على جناح التدهورى . . لو ان شوق خميس حيا اذاع صاحبة التركيب فى القضية الجديدة على تصور المسرح المعاصر اتصال إلى المسرح المصرى . البطولة الشاهية . فى . سنياد . التى احس بها أحمد زكى . جعل الكورس هو البطل . والبطل الفردى اى سنياد نفسه محتجا وراء المخرج . لو اكتشاف فردى فهمى فقيمة اسلوب السجع فى اللغة المصرية . وإدراكه ان هذا الإبداع فى الكتابة يمكن ان يقدم للغة المسرح قيمة شعرية وإحساسا وإيقاعا ومثالا خاصا . هذه كلها أمثلة يجب ان نرى بها حتى كشفنا وحضراتكم كمولعين ومخرجين . وادد ان انظر الآن إلى مسألة الدعم الذى من جانب الدولة . وهى مشكلة ذات جانبى الأول يتعلق بأعضاض قيمة هذا الدعم فى مبراة الدولة بشكل عام . نتيجة الأزمات الاقتصادية واضع ما بعد ١٩٦٧ . واحتاب القائل هو الأكثر أهمية . ويحل مشكلة لم نواجهها بشكل صريح وواضح وهى كيف لنا ان نطلب من الدولة إذا كانت هى المصدر الوحيد للقول فى قد يكون ضدها ؟ فى الحقيقة هذه المسألة يجب ان نواجهه بموضوعية مطلقة . فقد استمر الفنانون الأصلاء ومهم أحمد زكى وسمير المصطفى وعبد الغفار عودة وشوق خميس وفردى فهمى فى تقديم إنتاجهم . وهذا فائق أساهم كيف تم استمراركم ؟ لقد شاهدنا أشياء عظيمة لكم وكانت الدولة تنفق عينا فاهى الحقيقة ؟

عن الدين إسماعيل

هذا يوصف إلى قضية فى صميم المسرح ليست أقل خطورة من قضية فيه المسرح نفسه

فؤاد دواره

معظم الأعمال التى أشار إليها الأستاذ سامى خشبه قدمت فى مسرح الطليعة وهذا المسرح يجس من حكم ان جمهوره محدود ومنزلة له شيء من الحرية . ولقد صمد هذا المسرح بإشراف مديره السابق الأستاذ أحمد زكى م الأستاذ سمير المصطفى مديره الحالى . صمد طلبة السبببات . لكن المظاهرة التى أرجو الا نغفلها هي مسرح القطاع الخاص الذى يمثل الكفة الفكرية والخطير ظاهرة فى مسرحنا

عز الدين إسماعيل

لو أدت في إن القضية أبعد من هذا

عبد الغفار عودة

أنا لا أستطيع أن أصي بها أدبيا بقرا في جلسة لها مسرحيا إلا أننا نجد هذا النص المسرحي يرويه إخراج

عز الدين إسماعيل

لا زالت القضية المطروحة لمو أدت في- هي الاستمتاع بالنص المسرحي والاستمتاع بالعرض المسرحي

فوزي فهمي

مد ١٥ سنة - أنا فتال أمريكي اسمه T. H. Roe تجربة فيه أطلق عليها Theater in your head (مسرح في رأسك) وأصدر كتابا عن تجربته بنفس الاسم وهي تجربة لديه ما أوضحه الدكتور عز الدين إسماعيل وطبقا لهذه التجربة نرود مسرحية بعمليات كالمية (من الضوء - والموسيقى) كما لو كان يعلم القاري كيف يقرأ مسرحية ولكن مثل هذه التجربة على مستوى محتمل لا مكان لها أولا لأرتفاع نسبة الأمية - ولو طبقا فإنني أكون قد انتهت إلى إرساء إسطرطية مسرحية - وثانيا لأن النص المسرحي لعبة - وما هو ليس لعبة ليس مسرحا - لا يشخص على خشبة المسرح ليس مسرحا - والمسرحية المكتوبة مشروخ غير مكتمل - فلهذا جدا من يحبون رؤيته ناقصا

سمير المصطوري

لدى ما أطرحه في هذا الموضوع - لقد طرحت هذه القضية من جانب رجل مسئول عن الكتاب - ومن قال إنه ليس عندنا من يقرأ المسرح في مصر - سواء كنا نعمل في مسرح أو نشاهده فإن حركة النشر المسرحية أصبحت تقرا في السينيات المسرح الأمريكية كله والأسباني وغيرها الكثير وما زنا نخطئ في مكاننا هذه الترجمات المتطرفة - هذا الاقتراح جاء من رجل مسؤول عن الكتاب وأنا من هنا موافق على الطرح الذي يطرحه - مع اعتياري أنه إذا كان عندنا أربع شخصيات للمسرح الخداد في مصر فإني لن أستطيع أن أخطئ كما يكتب عليها وما يحدث في العالم - لقد ظهر بعد السينيات كتاب عديون لا نعرف عنهم إلا ما يتسرب إلى بعض الكتاب والقائدين على شراء الكتب الأجنبية - لا يمكن أن نستمتع إطلافا بما يرويه مسرح الطلبة أو القومى دون أن نقرأ ما يحدث في العالم - ويصير آخر قول أهلا ومرحبا بمسرحية تقرا في الكرسي أو في السرير أو تقرا في أى مكان إلى جوف عرض مسرحي وهذا لو قرأت المسرحية وشاهدتها بعين القاري م شاهدتها عرضا مسرحيا وهذا ما حدث في مصر في السينيات - كنا نقرأ مسرحيتي لنسجها

فوزي فهمي

هل يمكن أن نستمتع بقراءة - دولة - عمل موسيقى - دولة السيمفونية الخامسة مثلا ؟

سمير المصطوري

النص المسرحي ليس دولة موسيقية - النص المسرحي مثل ما قال (فيلار) حياة من الكلمات تتحرك إذا لبث اللحم والجسم والعظم

فوزي فهمي

إدع عن متفان - فما المانع في أن يكون عندنا حركة شر لأنه بدونها لا يكون مسرح ؟

سمير المصطوري

لا مانع شيء جيد جدا أن أعطى مسرحية مطبوعة للمتخرج م يذهب ليأشاهدها على خشبة المسرح

فؤاد دواره

الذي لا شك فيه وقد يعرف الدكتور عز الدين إسماعيل إحصائيات الكتب المطبوعة - أن للمسرحيات المطبوعة أقل فريضة من القصص ودواوين الشعر لماذا ؟ لأن عملية الاستمتاع بقراءة النص المسرحي تحتاج إلى مكتبة معينة وتدريب معين وإلى عملية إخراج يقوم بها القاري في ذهنه - ولابد - للكاتب المبدع في كل الصور أن يكتب وفي ذهنه تصور لعرض مسرحي - وحتى بعض الذين رغبوا أنهم لم يكتبوا للعرض المسرحي ثبت أنهم كانوا يفكرون في العرض المسرحي - الحزب مثلا بذلك توفيق الحكيم حينما قال إنه كتب - شهر راد - للقراءة وليس للمسرح م عرب على نص يقول فيه إنه انتهى من كتابة مسرحية وهي في حاجة إلى موسيقى كموسيقى إسرائيلسكي - فإذا كان كتابا للقراءة فحسب فكيف يفكر في الموسيقى لصاحبه ما ؟ أدع هو يفكر في العرض وإن كان قد انتهى منها لم يكتب للعرض فالتجربة المسرحي من توفرت له العناصر لهذه القدرة بمعنى أبعاد ومدة لا يمكن أن تتوفر للنص - وعندنا شاعر المانيا العظيم جوته من مدة العرض فيقول - هل هناك منه حقوق رؤيتنا لعالم متكامل يندمج أماننا على المسرح ؟ إن مدة العرض المسرحي لا تطارد مدة الكتاب - وإن وجد القاري المدرب متعة في الكتاب

احمد زكي

اعتقد أن المسألة واضحة - ولوضعها تاريخ المسرح نفسه - فكل ما كتب شعراء المسرح كتبه للعرض المسرحي - سواء أخرجوه بأنفسهم كما كان اليونانيون يفعلون - أو كما كان يفعل شيكسبير أو مولير - ومسألة التصور الذي يصفه المخرج ليس إلا من تاج العصر الحديث - والمسرح أولا وأخيرا هو فن ممثل - قبل أن يوجد الديكور أو قبل أن توجد الإضاءة الخاصة - الممثل ينزع خياله ويوصل إليه النص الذي يريدته المؤلف - وقد قال المخرج لعاصم جاد قبل بارتور إن المسرح يتكون من مؤلف ومخرج وممثل - وفي ساعة العرض يتوارى المؤلف والمخرج ويحل الممثل وحده في مواجهة المخرج - وهو الذي يجد النص لكن يستمتع المخرج بعمل المؤلف والمخرج - لوى إند أن النص وحده لا يستطيع بدون الممثل الذي هو ملك التجربة ساعة العرض المسرحي

عبد الغفار عودة

لكن لا يوجد خلاف حسب رأيك مع رأى الدكتور عز الدين إسماعيل أن استخرج بقرا النص الأدبي م بشاهده على نص

شوقي خميس

أحيانا التسميات نعدنا عن أس الحقائق والحقيقة واضحة فالدسرح متعة جمالية لما تطرحها الخاصة - كلام قبل مليون مرة - ولكن منذ بدأت طباعة أدب مسرحية في تاريخ الإنسان وجد هذه المسرحية تقرأ وتحقق متعة من القراءة وإرقام دور النشر في العالم كله - ومصر في السينيات تقول أن قراءة المسرحية غير محتاحه لقدرة خاصة - القضية هي مشكلة التسمية هل يسمى النص هذا أدبيا أم هذا مسرحيا - أم نصف مسرحي - القضية هيلا أن هناك متعة في قراءة النص وهي متعة وجدت بالفعل بحاطة بعض الحقائق النفسية - فقد اتسرى مسرحية وي أكون قد شاهدتها فاحب أن أراها - وحيا كانت تطبع في مصر ترجمات بدست العالي كما نقرأها جميعا لأن هناك متعة في القراءة لما خصائصها المتميزة بعيدا عن متعة الأسيات في طقس المشاركة الجماعية بالمخرج في حالة العرض - هذه متعة لا تقى عن الأخرى إطلافا - ولكل منها خصائصها كحقيقة تاريخية لا تقبل الجدل

عز الدين إسماعيل

أعود إلى نقطة صغيرة في القضية استكمالا لما وهي القول بأن النص المسرحي المكتوب يحتاج إلى توجيه معين من القراء وفي اعتيادي أن هذا أيضا ليس ضروريا لأن الفكرة التي طرحناها في البدايه بأنه طالما أن المثلث يتقبل هذا النص كقاري حيث تتحدث المسرحية من خلاله - فإن هذا النص سيكون له أدب وخلقته طالما كيف أصبح لنا هذه المسرحية - أصبح كي يحرق من وجهه نظري بحسوى

تذكير، بآي مسوي

عيد الفطار عودة

الادبي وليس العلي

عز الدين إسماعيل

يس هاند غرق

عيد الفطار عودة

نذكر عز الدين إسماعيل مسرحية «محاكمة رجل مجهول» قال فيها كلمته
لا شك دائما بلا خلاف ومثلت هذه المسرحية أكثر من مرة بأكثر من أسلوب .
فهل استطاع مخرج من المخرجين أن يفسر مسرحيتك تفسيراً مطابقاً للذي في
ذهبك ؟

عز الدين إسماعيل

هذا شيء لا أوقفه

عيد الفطار عودة

إذا ما نكتبه شيء وما يقدم على المسرح بتفسير مسرحي في شيء آخر
ولا يمكن أن يكون الهدف الذي كتب من أجله هو نفس الهدف الذي في ذهن
المخرج

عز الدين إسماعيل

هذا ينته ما أقول بأنه إذا كان من حق عدد قليل من المخرجين أن يفسروا
النص لعدد كبير من المخرجين . ألا يكون من حق العدد الأكبر أن يفسر
كل منه النص نفسه ؟

أحمد ركني

المسرحية عندى نكتب لا تقرا . اقرأها كما تريد . لا شأن لي . ولكنها نكتب
لنقل . ولكن الذي يريد القراءة يقرأ . عندما كتب شيكسبير لم يكتب للاطلاع
أهلاً و آي كتب مسرحياته لنقل . وفي العصر التيكووزي بدأوا يطبعون مسرحيات
شيكسبير فيسبونها إلى الفصل الأول ثم الثاني ثم الثالث . المنظر الأول . الرابع
الخامس . السادس . شيكسبير لم يكتب هذا . ولذلك عندما تقرا ، المونولوج ، في
روميو وجولييت تجد أنه يقول إن المسرحية تستغرق ساعتين . ولكن هناك مخرجون
عروض في خمس ساعات بسبب المناظر من مواد القراءة يقرأ كما يريد . لكن
المسرحية كتبت لنقل على المسرح

سامي خشبة

ناصر للرجوع إلى كلام الأستاذ شوقي حميس . بعد كلام الأستاذ أحمد
ركي الأخير أجبت مضطراً لأن أكرر المسألة مسألة بداية العصر الحديث
وتحديدها . وبداية ظهور الدول الحديثة الذي أدى إلى خلق اللغة بالقراءة
فلا إسحاق كاس كان يكتب لتمثيل فقط . وفلا كان اليونان في القرن الخامس
في م يكنون فقط لتمثيل لم يكن في ذهنهم القراءة كذلك فعل مولير وكوري
وراسي . الكتاب المظلم نفسه لم يكن يقرأ ولكن كان يرتل في الصلوات . عندما
ظهرت المطبعة وضع الكتاب المظلم أصبح هذا فدياً يقرأ . وظهر دور جديد
بصاحب عمدة الأداة الحديثة للتوصيل . بعد هذا الدور مع ظهور أدوات
جديدة للتوصيل تتفاعل مع الناس ويتفاعل معها الناس في كل مرحلة يسود دور
جديد واحدة جديدة . قبل ظهور السينما كان الإنسان ينظر إلى الصورة الواحدة
الثابتة على الحبر ويتأملها إلى أن يستوعبها . المحار المصنوع بدأ يتطور بسبب
السينما . فخلقت جسمية لغة جديدة . ولكن تريد أن تفسر نقطة ربما تفتح
منافذ جديدة هي مسألة عدم تعودنا على تقبل القراءة والقراءة . إن عمر الكتاب
للمسرح عندما ماله وللاثرون سنة ومنه متى عندما وعى قرا المسرح وسبة الأمية لم
نزل مرغمه فتح لم تعود بعد على الشكل الدرامي لدى هو صراع الأفكار وصراع
الشخصيات والعقول والأحداث كما يؤدي إلى تطور موقف جديد تماماً هذا

«الديالكيتك» الذي تجسده الأشكال الدرامية جديد علينا . الشكل الدرامي
المسرحي باللغات جديد علينا . وفي الحقيقة كان دخولنا في ثقافتنا القومية بها جدد
من أجل التطور من ثقافة اعتادت السرد والحكي والكلام المنطوق إلى الأحداث
المركبة المتداخلة المتداخلة . اعتقد أن علينا أن نحرص على نشره ونعريف الناس على
قراءته . ومشاهدته . وأساساً من خلال القراءة لأننا إذا جردنا المتلقي عن قراءة
ذلك النوع الأدبي فإنه سيؤدي حتماً إلى تغيير سبة التفكير، إلا يمكننا على سبيل المثال
المقارنة بين اللغة التي يمكن تحقيقها من قراءة هاملت ثم مشاهدتها والاستمتاع بها
عرضاً مسرحياً ثم التمتع بها فيلمياً ميبائياً . من المؤكد أن أنواع الترفيه الثلاثة متعة
فيه . ولكنك بما وجودها المتشروع ومشاهدتها أشخاص

فؤاد دواره

أت في المسرح لتعمل أكثر من حاسة . تسمع وترى . في القراءة لتعمل
عينك فقط

عز الدين إسماعيل .

في القراءة لتعمل أكثر من حاسة للتلقي . ولتدرك . يعني أن تطرح أسئلة كثيرة
كأنه ما كانت النتيجة . كيف بنيت المسرح الذي بينه وأنا المراء ؟ وكيف عكس
الشخصيات ؟ كيف الجسم ملابسهم وحركتهم في المكان ؟ هذا من صهي أنا
هذه متعة المشاركة في إبداع النص . وهي المبلغ والمجزي في تصويري من أن أجس
لنقل الأشياء بالحواس من خلال تفسير شخص آخر . قد يكون صاحب التفسير رائع
ومفهم إلى بعد الحدود . يبرز .. كل هذا عظيم لكن أيها أكثر ارتباطاً بكيفي أن
أفهم النص من الخارج وأتقبل به لم أصبح هذا التفسير بنفسى ؟

عيد الفطار عودة

إذا أردت مسرحاً فالرأي الأول وإن أردت أدباً فالرأي الثاني

عز الدين إسماعيل

لا بد بلد من تحديد الفرق بين الأدب والمسرح في هذا الصدد

فؤاد دواره

النص الذي خلقه متعة القراءة هو نص أدبي جيد ويمكن نقل به إلى عمل
مسرحي أجود

عز الدين إسماعيل

ما مجال التفصيل هنا ؟

فؤاد دواره :

المقدمة على الثالث

عز الدين إسماعيل

ولكن هذا لا يمكن التمسك به بالضرورة

عيد الفطار عودة

نص أدبي جيد يمكن أن يوصل إلى عرض مسرحي جيد

عز الدين إسماعيل

هذا شيء آخر

فؤاد دواره .

هذا قطعاً . هناك نوع من التحويل للمسرحية غير قابل للقراءة أو عندما تقرا
لا تجد فيه متعة أدبية ولكنه حين تجد على المسرح يصبح عملاً عظيم جداً

عز الدين إسماعيل

عكس أن نذهب إلى بعد ما ذهبت إليه والمحول . إن الياتومم الذي

لا يستخدم الكلمات يمكن ان يكون ممثلا على المسرح هذه مسألة اخرى عاما
فؤاد دواره

هذه حقيقة وهي من اسالة

عز الدين إسماعيل

ابداً أفكره المرحى المسرحى هذه صفة خاصة وموع جلال منير . يبع
من

هدى وصلى

تمرح او المسرحه Theatricality

عز الدين إسماعيل

بالصط

صامى خشية

وهذا موع جلال حاصر

عز الدين إسماعيل

على كل حال منتقل من هذه النقطة إلى مشكلة من المشكلات القامه جدا وهي
المكاهة على المسرح . حينما تدخل عناصر غير الكلمة في صلب المكاهة
النساول هنا حول المكاهة على المسرح والوسائل التي تستخدم فيها ووظيفتها
أولا من حيث أبداً المكاهة على المسرح مظلومة أم غير مظلومة ؟ وقد أتت
الاحالات " والى أي حد تستخدم وكيف "

احمد زكى

اعتقد انه حتى اذا كان الفصل جادا في الامر فلا غلو من ملامح فكاهية في
النص ويستطيع المخرج ان يبرزها عن طريق أحداث هزلية في النص دون ان يحل
برسائه وادبه كما أراد الكاتب . حينما قد يتناول مخرج نصا مسرحيا مساويا ويجعله
ان يوع من الفصل الفكاهى دون ان يحل برسائه الاصلية . وادكر انى رأيت
" هدمت " هذا الشكل في عرض يعطى عدم في لندن . اما بالنسبة للمكاهة في
مسرح المصري فاستحووا في بالرجوع إلى السبببات المدخلة كعدم قيادات المسرح
المكاهى إلى نقيد شابلن وجيمى لوبس وغيرهم من امثال الاجانب . ولكن
اعتقد انهم بعد رجعت التقليد قد حصلوا إلى اساليب خاصة بهم واستطاعوا ان
يقدموا بعض الاعمال الجادة

عز الدين إسماعيل

رأى كان علينا ان نريد نصفا في هذه القضية فبلا كيف تتولد المكاهة "

احمد زكى

لما هي كيف تتولد المكاهة فليس عدنا للفصل او التعامل الى من حلالا
يستطيع الممثل ان يمسى قدراته على التصير الفكاهى . واعتقد ان ممثلين فكاهيين من
مور لوريل وهاردى وود ابروت ولوكاسيليو وغيرهم لم يقدموا فكاهاتهم بشكل
ممتاز ولكنهم تبوروت من خلال ممارسات وتجارب وتقنيات مستطاهت ان تعطي
في النهاية النتيجة التي رايناها في السبا الأمريكية

عبد الغفار عودة

في هذا الصدد هناك ما يكاد يكون من المسلّمات وهو ان ما يصححت جيلا من
الناس لا يصحكت جيلا آخر او جوعة اخرى . اما في الكوميديا في مصر فقد كانت
في السنينيات العرب إلى كوميديا لوفظ نايبة من المهراما للكويت . لا تعتمد على
ميوعة والتلميحات الحسنة والالفاظ الخشنة والابتذال مظهرا في مسرح القطاع
الخاص وكان هناك على دوسة من الالتزام بالنص المكتوب

شوقي حميس

أريد ان ابدا بمسرح القطاع الخاص . إنه يقدم وصيلا دائما جدا من القدرة
على الإصحاح . وكثيرا ماودعت على ممثلين الشبان . ان يتعلموا من اساليب
امثال الكوميديين في المسرح التجارى . وان يستغلوا هذه القدرات المدهة على
الإصحاح لخدمه هدف اسمى هو الوصول إلى الكوميديا الجيدة . وقد لا يكون
محتاجه إلى معامل او تدريبات فالفى الفكاهى موجود عندنا ومن قدم الزمن وفي
اشكال كثيرة . المسرح الشعبي مثلا يعتمد اساسا على الفكاهة وفنون التقليد
والأراجوز وغيرها . وكانت الفكاهة تقايد وما رصيد ضخم يمكن ان يستند اليه
مع رطله هدف بيل وجاد لفصل الكوميديا الجيدة إلى حقة الصحت في المسرح
هي حقة تنحيزها لإزادة المتفرج من الوهم المسرحى . وقد استخدم برحت نفسه
الفارس . مثل ما استخدم الامثال الاخرى . والحقيقة ان نجوم . الفارس في
القطاع الخاص في مصر يصلون إلى حد مستوى الإبداع ولكن المشكلة هي كيف
يستفيد منهم . إن اكتشاف روح الفكاهة في العمل المسرحى يعادل في رأى
اكتشاف روح الشعر . وحتى فكرة التطريب هي نفسها فكرة الفكاهة وهي وسيلة
من الوسائل التي عزز امثال من الاداء لبلودرمى بقدر ما عزز المتفرج من الوهم
المسرحى

احمد زكى

مر ولكن ما حرقها الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنها . وهذا بلونون إن
التميل الكوميديى اصعب من التميل احاد لأنه من السهل جدا ان يكتفى . وليس
سهلا ان تصحكت وعلى هذا لابد ان يدرس الممثل " تكيفك " فيه . لان الممثل
الكوميدي الخطير قادر

عز الدين إسماعيل

انت تتكلم من وجهه نظر الممثل "

احمد زكى

بالطبع

عز الدين إسماعيل

هل نستحووا بان يرجع للنص . لقد قلت الان ان التميل الكوميديى صعب
وقلت ان الممثل الكوميديى الخطير قادر . هذا يتعلق ايضا على التأليف الكوميديى
الذى اعتقد انه اصعب من ان يؤلف وليس في يملك ان يحدث هذا النوع من
الإبداع الذي نتقل على انه جزء لا يتجزأ من العملية المسرحية . ما يحدده الإصحاح
لا يقل ابدا عن الرسالة التي تريد ان تلحق بها القارئ او المشاهد . الإصحاح هو
وسيلة توصيل جيدة بل من افضل وسائل التوصيل . وقد عرفنا ان الممثل يحتاج
لكفاءة وتدريب واختيار خاص فابدا هي الكفاءة

فؤاد دواره

الإصحاح بالدرجة الاولى يعتمد على قدرة الممثل وهو ما يسمى بالظهور
المسرحى . وعندما يستعرض تاريخ المصحكون في المسرح المصري نجد ان الرجال
مثلا والمكسر شخصيات تلك القدرة على الإصحاح . وهذه موهبة وقيرة
ولا شك ان التعريب يسمى هذه الموهبة . لما وسائل الإصحاح في النص فاعتقد
انها متوردة وهناك ما يسمى بمحرد الفكاهة . وهم انه موجود من ايام
لويستوف . وقد حضر التقاد لتوضيحات التي يمكن ان يكون مصدرها للضحك
ولكني أريد ايضا ان اطرح قضية ابتعاد مسرحنا الفصاح عن وسائل الإصحاح
الميله أو شكل الكوميديا . ولما اعرف ان الكوميديا كانت هي الغالب على مسرح
السينيات . مثل اعمال سعد الدين وهي التي كانت كلها كوميديات وانجبه
اجماعية . وكنا نعتبرها مسرحا جادا . فانكوميديا شكل مسرحى راق ويمكن ان
يحدث الإصحاح للممثل الذي لايعقد الإنسان انسانيته . ولكن الذي حدث الآن

قوري فهمي

ورشاد رشدي كتب : رحله خارج السور

احمد زكي .

اشكلكه كانت انه في اواخر الخمسينيات وفي منتصف الستينات ظهرت عمار
يوحنا اويسكو . وصحوبيل بيكيت وكانا يكتبان قبل ذلك لكنهما بدأا بعد ان
انصاع بعد الحرب العالمية الثانية . وهدانا على ترجمه هذه التجارب وبعضها
يكن التجريب على مستوى الغفل ثم يهمل إلى الترجمة التي يستلها حتى الآن ان
التجريب في المسرح العالمي قد أصبح محدودا في هذه الأيام في حين انصح
انصاها لصدره . مثل قيام واشكلكه العصرية . إلى خارج برودواي وهي
مطلة مركز المسرح . وذهبت إلى الطوارى والأرقه في نيويورك واصبحت تقدم في
لغاهي والكنائس وحرف الاسطح . وقدم رجال المسرح اعمالا عظيمة على مستوى
اخر . ولم يكن عملهم يقتصر على الإخراج فحسب بل كان عمل فريق متكامل
لؤلؤ ككالد والمخرج كعارف والممثلون ككومبيين . وبصاغ العمل في اخر الامر
تعرض المسرحية وهذا للأسف لا يحدث عندما . بل انما يهمل الدراسات
المسرحية وهي امر ضروري . كما ان لا متعل اهتمامه اهتمامه تسميته من رابا هي
يمكن ان نوظف إلى جانب التاتو المسرح العرق

فواد دواره

اود ان اعلق على نص التجريب هذه . فقد بدأت حفيدته العديد العرب
ولكن الامر لم يقتصر على هذا بل ان المسرح هذه تادج من المسرح الاخرى
والإيطالي ومسرح تشيكوف وغيرها . قد كان هناك اتجاه للتجريب والتجريب
بالأجندات المسرحية بشكل عام وليس مسرح العبث فقط . وهذا شيء يذكر
للمسرح المصري ، بالاضافة إلى هذا هناك المسرح الطبيعي او مسرح الحبيب . قد
قد خلق التجريب خطوات طيبة في هذا الحقل . بل نوع اخر من التجريب على
مخرج قاموا إلى وهو التجريب مع الشعب . ولا بد من هذا ، الا مجموعة من
الدراسات المسرحية على مسرح ما يكون لها . هناك مثلا تجريب قامت بها الثقافة
المصرية مد سوات . قدمت فرقة دسراي . وهي فرقة من الفلاحين مسرحية
ملك المهن . يوسف ادريس وثبت هذه التجربة دون دراسة او فهم او نقد
هل كانت التجربة فائدة فلتضم ام لا ؟ ان هذه التجربة تعد من انواع التجارب
التي لم مع جمهور المشاهدين ولابد ان يدفعها استطلاع رأي ومدى استجابة
الجمهور للعرض هذا في الخطه مهم جدا اذا كنا نريد تطور مسرح

قوري فهمي

هذا الكلام الذي قاله الأستاذ فواد مهم جدا في بعضنا جدا هو الخاب
لترتبط بالتجارب مع الناس ونفس على التعامل مع حثبه المسرح ان انه حظه
عز للمسرح البسيط الذي يعني ان تقدمه المسرح السبارة . مسرح المركب . مسرح
المصنعة . مسرح العرق . لسارح المتقله . جميع الاشكال المسرحية التي تمكن
من حلاها ان سنبط شكلا غير الشكل الاولي الذي وقد إلى من العرب لقد
كانت التجارب التي قدمت إليها منذ إنشاء مسرح الطلبة قاصره . إلى حد ما
على النص وإن كانت تحاول في بعض الاشكال المسرحية التعامل مع التراث ورحبه
ذلك ظلت قضية هوية حثبه المسرح تحتاج إلى تفكير

عز الدين إسماعيل

هل نعتقد مبادلتك لنا جدا مستطع ان هلت من التجارب التي لم في العرب
في مجال المسرح ويسعى نهائيا على أي نوع من المارسه التي سطرها هذه
التجارب ؟

قوري فهمي

لقد بدأ العرب . بعد ان وصل إلى حد معين من التطور . يطر إلى التفرق
إننا عندما مرصد الآن أي مسرح من صلاوح أوروبا أو أمريكا نجد اهتماما كبيرا للمسرح
الشرق الأقصى والمسرح الهندي . على صيل انتقال برنست فائق بالمسرح الشرقى كما فيه

في مسرح القطاع الخاص نوع من الاسفاف والمبرط الخطر . يتمكس هذا بالطبع
على مسرح القطاع العام لأنه يجد انه امام منافسه ويتعم عنه ان يلقى هذا الاتحاد
حتى يصعد اعظم من هذا . الاسلوب الخابط يصبه بلا يتمكس على صراح الثقافة
المصرية في الاقاليم اعظم من هذا وذلك . اني فوجئت . وأنا في طيه حكم
مهرجان بالمسرح الخاص ان هذا المستوى من الصوط يتمكس على الاعمال لفظة
وهذا امر خطير . لأننا ايضا نملك قيادة فكرية على المستوى العرقى شتا ان اب
هناك اتجاه في الماء العرقى على انه عندما يرتفع المسرح المصري ويجد ويقول انباء
هامة يتمكس هذا على صراح البلاد العربية . والمعكس صحيح

سامي حشبه

دور التليفزيون في توصيل مثل هذه الاعمال المصنعة . وسنر ما يصاحبها من
دوق مصف ولغة بديهة سواء من الجمهور المصري او جماهير البلاد العربية ودور
نايل المحفورة ويصير بالترجمة الاولى دوره داخل مصر التليفزيون اداة سببه
مسته ومغريه . مهاجلك ومخترلك وانت مسرح لم في مزلت مجرد . فخط على
زرار . وهي م فان ما يقدمه التليفزيون بعد بالنسبة للجماهير العربية الاداة التي
لقد به انتاب في الصوت وفي التفكير وفي التوحيد الاجتماعي

وبالتالي يصبح هذا النموذج هو نموذج الاساس في الواقع الاجتماعي في الشارع
والى المكب . وحليفه الا لا اريد ان اقول ان التليفزيون خلق كل هذا وانما هي
عصبة مركبة بشرته فب مسرح القطاع الخاص ومسرح القطاع العام اللذين يدعمها
التليفزيون م يؤكد الاعلام وتدعمه كتابات كثيرة

عبد الغفار عودة

وذلك في غياب النقد الحقيقي لطبيعة الحال

سامي حشبه

الحقيقة ان هذا النقد ليس غائبا وانما هو ضعيف وهولاء حثبه (مكتوب)
والجمهور لا يسمعه . وانما ادائه مقترحه للصوت . الآخر وللم الاعلى والاكبر
استدارا . انما عصبة مركبة معقدة مركبة لغاية . ولا تمكن علاجها بدون وفي
بمس الوقت المطلوب ما قانون حتى نفهمها . ونفظة اخرى اريد الانتباه اليها . ان
يبدو اننا في مصطلحنا اللغوي والاخراجي والاداعي اجزائا في ميدان الكوميديا
بالدات مع استثناءات قليلة تمكن أن نحسب على الاصابع نوكد وجود نوع من
الاصحاح في تراثنا . الأستاذ شوق اشار مثلا إلى هذا اني عندما تحدث عن حيل
لقل والأراحمور وقد ابرر هذا اني الدكتور على الخرافي في كتابه الكوميديا
المركبة و كوميديا الرمال . فلو اننا كشاد ومخرج وممثل استطعنا ان نرسل
بمصطلح الخاص على الاصحاح في تراثنا القومي . ولو استطعنا ان نوظفه في
مواقف كما جاء عند المريد فرج في . على جناح الكيروى لو . حلاقى بغداد وكما
عمل على الرعي ككالد . لتوصلنا إلى فهم اصبل لمس الكوميديا المصرية في التناوب
في العرض المسرحي

عز الدين إسماعيل

نقطه اثنائية في مناقشتنا هي مسألة التجريب والاعمال التجريبية التي قدمها
مسرحنا منذ الستينات . واذا صحتم في طرح هذه النقطة اقول اننا نخرج ظاهرة
غريبة في الستينات . حينما كان مسرح القصايا الاحيايه هو السائد عندما
حدث تناقص لامت للنظر بظهور الاعاء إلى التجريب الذي بدأ على نطاق ضيق
في مسرح الحبيب . وكان الإقبال عليه كبيرا بعض ترجمه الافعال على مسرح
القصايا الاجتماعية . فهل انضم النصح في ذلك الوقت وانضم للمسرح ام
كيف نفسر هذه الظاهرة . وكيف تطور المسرح التجريبي عندما . ونادى

احمد زكي

حينما بدأ التجريب في مصر بدأ متأثرا بالعرب اكنه من كونه دائما من ظروف
عنية بدليل ان نوفيح الحكيم كتب . باطالع الشجرة . متأثرا بالاجندات التجريبية
في العرب

مصرحتنا إن أساليب من نوع التجريب أو اللعبة داخل اللعبة يرجع أصلها إلى المسرح الشرقى ومن غير النقول أن نقول إلى ما قبل مكتوف اليدين أمام التجارب الغربية أو أمام المسرح الشرقية فتحتى محتاج إلى هذه النوعية من الأشكال المسرحية فليس له هوية خاصة تختلف عن هويته في الغرب . ونقول إن الغرب استطاع بتجارب المسرح الشرقى وحليها عن أن يستفيد من الأتيين سامى خشبة

الحقيقة إن كل هذا الكم من التجارب في المسرح الشرقى يتعلق بالشكل ولا يمس مفهوم التجريب ولا دولته الأصلية في الغرب . لقد نشأ المسرح التجريبى هائلة نتيجة لتطور الفلسفات الأساسية الوجودية . والتحليل النفسى والماركسية . والوضعنة العقلية . والدراسات النظرية الحديثة في إطار الإحساس بالقيمة الدرية وبهدد لتغير الإنسان بوجه عام . أما التجارب الفنية عندما قدمت بعيدا عن الأصول الفلسفية التي بحث بها هذه التجارب في الغرب . ومع ذلك أعتقد أنه يوجد لدينا تجريب أصيل جدا لم يعتمد على الغرب وإن استفاد من التجارب الشكلية التي أجراها الفن المسرحى الشرقى الذى وصل إلى مستوى تكيفى متقدم جدا واستفاد من دراسات فنية تكيفية كثيرة وعملك ادوات فنية متطورة . هذا التجريب الأصيل في مصرى استفاد من يوسف إدريس وعجيب سرور وميخائيل رومان ومحمد الدين وهبة وصالح عبد الصبور وشوقى خميس ومصرى الحدى وفوزى قهسى وشهير مرقان وشوقى عبد الحكيم الذى بدأ عطفاً ثم تحول من مسرحيته الملك معروف إلى الابتكار واكتشف الصانع لولا يكر أبداً أن يوسف إدريس عندما كتب . الفرائير . كان متأثراً بتكتيك التجريب الذى ولع يوسف الاساسى كان عليها جيد والشخصيات المبدعات كانت تستمد من الأراضى وحيال الظل . عجيب سرور عندما ظهر مسرحيته الأولى (الأسير وسمية) كان بلا شك يفتح يده على مصدر سامى من مصادر السيرة الشعبية التي كانت قد رماها مسرحية بعد اكتشاف خصائصها الدرامية وعملق للشخصيات والأطوار المسرحى للآلام ها . ميخائيل رومان مثلاً عندما كتب مسرحيته الأولى

فوزى قهسى

و . اللبنة مضطك .

سامى خشبة

و . اللبنة مضطك . . . و . الوالد . كانت كلها متأثرة بالانحياز القصى في إطار الإحساس بالقيمة الدرية والمصدر الإنسانى بوجه عام

هذى وصلى

بالإضافة إلى الأسباب التي ذكرها سامى خشبة لشدة مسرح البحث أود أن أصيب إلى هذه الأسباب فالف المسرح الشرقى المسرح الشرقى الأصلى والصلى بالذكور مسرح . الفن . ومسرح الكابوكى اللذين تولدت عنها فكرة تطويع اخذ والحركات الإبداعية للتعبير عن مفهوم عوى

سامى خشبة

هذا صحيح لكن إذا عدنا إلى فضاء التجريب في المسرح المصرى نجد أن

ميخائيل رومان حاول المزج من الرواية الماركسية والتكثيف العيى وكانت النتيجة غريبة جدا في . العرض صناعى . كان الأمر مختلفاً لأنه أهد التكتيك الخاص بالتعبيرة عن الانسانية في المسرحيات وركبه على حلقة مصرية . وعنى شعبيه بوزجولوى مصرى وزوجته . وعجيب سرور لما في . باسية وحورى . إلى التاريخ المعرى وقام بتطوير الحدودة الشعبية وأضاف إليها من عندة وجعل شاعر الرماية بكل الاسطورة وكان صلاح عبد الصبور بلا شك يحاول التجريب على أشكال مسرحية واستفاد في مسرحية الحلاج من الابية والمركب في مسرح إليوت وكتاب الميرى . ولكن الشخصية التي ابتدعها والفروع وعلاقته بالشخصية والإطار الاجتماعي والتاريخى الذي ادارة والمفنة التي استخدمها . كل هذا عمل أصيل جدا أدى إلى تطوير ملامح أصيلة في الثقافة العربية ذاتها . كي يراها شاعر مصرى عرف معاصر

عبد الغفار عودة

صعب إلى هذا تجارب قامت بها الثقافة المصرية على امتداد المراحل كلها قدمت فيها تجارب كثيرة للجميع من الفنانين والجمهور

سامى خشبة

أنا أريد أن أخيف معلومة طبقاً على كلمة الأستاذ فؤاد التي قال فيها إن معظم التجريب كان في مسرح الطليعة . هذا غير صحيح . الحقيقة إن مسرح الطليعة كان رائداً في عملية التجريب ولكن معظم الأعمال المصرية كانت خارج مسرح الطليعة . الفرائير مثلاً لم تكن في مسرح الطليعة

فؤاد دواره

الفرائير مثل مرحلة في السبعينات ولكن ماذا عن السبعينات

سامى خشبة

ولا حتى في السبعينات صحيح أن . باس وسمية مثلت في الطليعة . ولكن . باسية وحورى . لم تكن في الطليعة كما مثلت العرض صناعى في الحكيم ول المسرح القومى مثلت . بعد أن تحولت الملك . و . ست الملك . و دعوة العالاب وفي المسرح الحديث قدم محمود حياى أول أعماله . الزوجة . ثم قدمت في الأقاليم وقد قدمت في الأقاليم . أعمال يسرى الحدى ثم انطلقت بعد ذلك إلى الطليعة كما قدمت فرقة عيسى مطروح مسرحية ميخائيل رومان العينة الوالد

عبد الغفار عودة

المطرب أن نستمر هذه التجارب

عز الدين إسماعيل

بالطبع أود ذلك . واعتقد أننا بهذا نكون قد وصلنا إلى حنام هذه الدورة التي كانت لحظة ومعية ومعمرة هي وجهات النظر المختلفة التي عرضت فيها . وأعود لأشكركم مرة أخرى باسم افقة وكل الفنانين بها



الفن المسرحی میں خدو و تجاہل

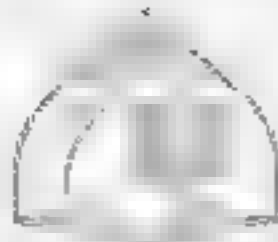
- توفیق الحکیم
- رشاد رشدی
- نعمان عاشور
- یوسف ادمیس
- الفرید فرج

الكتاب الكبير الأستاذ / توفيق الحكيم
بعد التسمية

ملاحظة: للحصول، ترحبكم التكرم بالاجابة عن الاسئلة التالية

- ١ - لماذا انجذبت الى الكتابة المسرحية ؟ وكيف بدأ هذا الانجذاب ؟
- ٢ - اذا كنت تكتب قوامها ابتداءه اخرى فني لطار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولي الأخرى فني تكتبيا كذلك ؟
- ٣ - كيف برز على نفسك الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون هذا منذ البداية ؟
- ٤ - هل تبدأ المسرحية عنده من فكرة طارئة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟
- ٥ - هل قرأ كثير من كتاب المسرح ، نظري وغيره ؟
- ٦ - هل قرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومبادئه ونظرياته المختلفة ؟

توفيق الحكيم



الاجابة

- ١ - المسرحية الأولى التي كتبتها للمسرح هي " إفتيت إفتل " سنة ١٩١٩ وانتهت أيل في مبدأ الثورة العربية وهي رمر الى الاحداث الاجتماعية .
- ٢ - لم أكتب أنواعا ابتداءية . اما اختيار أبطال المسرحي فهو بما أظنه يتعلمه بطروف معينة بتجميع اخبارنا منذ أن أولت المسرحي .
- ٣ - موضوع المسرحية يتدرج ما أعلم من البداية
- ٤ - بداية المسرحية تتوقف على ظروف مد تكونه عارضة أو شخصية أو نتيجة حدث . والنتيجة واحدة على كل حال .
- ٥ - قرأت لغز العرب متكبير في أيام الدراسة الثانوية فقد كانت هائلة . مقررته ملأني في الدراسة . أما للعرب فلم تكن المسرحية تطبع بل تمك . وعندما صغت أخيرا في مجلد لغزنا طاشور قرأتها وأعجبت بها .
- ٦ - القراءة هي نفس المسرحي وأصول ومبادئه ونظرياته المختلفة هي من ضرورات الناقدة والباحث والدارس الجامعي . أما المبدع فينبغي ابتداءه بنفسه .

الكاتب المسرحي . اللعبة كانت رأس البر ، وكان الصيف من عام 1988 ولقي رأس البر طفت وصحوة من الحريق الطالع ، كانت له ولدت من سنوات ثلاث ، وهي فرقة للمسرح الحر . ول رأيت أنهم أصحاب اللعبة الحقيقية في المسرح الحديث . كانوا شباباً معطوفاً حلوياً وعاشقاً للمسرح ، إلى درجة أن الأرباح التي كانوا يحققونها كانوا يودعونها البنك باسم المسرح الحر . جنسي إليهم أيضاً فديهم المسرحيات باللغة الدارجة ، وكان هذا أملاً لي ، أن تقدم مسرحيات بلغة الشارع ، اللغة الدارجة . كنت أعتقد أن كتابي للمسرح إن جاءت بالقصص فسكون عملية تروير . وطلب من أعضاء المسرح الحر مسرحية من تألي . قلت لهم إلى أكعب القصة القصيرة ، لكنهم أصروا وشجعوني . وعندما تركتهم كنت مطحوناً بالفكرة . وفي تلك الليلة أستطيع أن أقول إلى كتبت المسرحية ، لأنني تصورت النهاية ، فلما لا أكعب إلا بلا عرفت النهاية قبل البداية ، حتى في كتابي الملغى . وبما لم تكن النهاية واضحة لي ذهني فلم يكن بناء مطلقاً

من أجل هذه هي الخطة العامة ؟

ج : لابد من تصور النهاية . وإلا فكيف أنهي المسرحية ؟ وكيف أخرج من الأزمة التي عالجتها ؟ اللهم أن هذه المسرحية كانت (القراشة) ، التي عرضت بدار الأوبرا 1999

من : إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى . ففي مختار المقالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولي الأخرى التي تكتب ؟

ج : لا أحب الجملة ولدت القارئ وولقي في طريقة سردي . أنا دائماً أركز على تطور الحدث دوراً فاصلاً كثيرة ، لأن التركيز على الحدث نوع من الانهيار للكاتب المسرحية . وهناك حقيقة علمية مؤداها أن المسرح واللغة القصيرة كلاهما أقرب إلى الآخر . كتاب المسرح العالمي في العصر الحديث بدأوا كتاباً للقصة القصيرة (ليس وليامز مثلاً) ثم عادوا إلى كتابة القصة القصيرة القصة القصيرة كانت في الطريق الذي خرجت منه إلى المسرح فوجدته أكثر إنتاجاً ، وخرجت على دربه القصة القصيرة حجراً ثامناً كتبت مقالات في النقد ، وأنا فانس بحب النقد ، ومن ثم لحده اهتمامي بالنقد والمسرح ، فقد خلعت الأجيال والبهوس بالوعي الأدبي ، والمسرح لأنه أصبح جزءاً مني

من : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ، وهل يكون مبدأ مثل البداية ؟ ج : كثير من الناس يصور أن الكاتب يجلس وأمامه مشكلة أو قضية يحفظ حلها . هذا لا يحدث في عملية الخلق التي بالنسبة لي ولكنها ممن قرأت لهم من الأجانب كثير من الأجانب في المجالات المعاصرة وغيرها مهم مثل هذا الموضوع . كيف تكتب ؟ وموضوع المسرحية لا يأتي نتيجة خطة مسبقة ، لكنه يأتي نتيجة لاضطرار صغير جداً . وهذا الانفعال يحدث لتداعيات مختلفة . أو كما نسميها (عرقياً) ، فللتناقض يجعله الفنان متجاسماً . ومما كان الإنسان موضوعياً فمن الضروري أن يكون ذاتياً أولاً . وهناك واقع مشهورة كحرفي الآن . سأولوا ذات مرة « ليس » . الكاتب المسرحي الكبير . بعد انتهاء من مسرحيته « بيت الدمية » ، سأله معجبون عن دوافعه

من : ماذا توجهت إلى الكتابة للمسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه ومن ؟ ج : هو الاتجاه قديم جداً ، ظهر أول مظهر في المدرسة القدرية على وجه الخصوص . كنت حلوياً للمسرح ، أجود ولا أكعب . ونظمت المطوية في حي التمثيل . وكان للمسرح فريق يضم لجنة من العناصر الممتازة . وكثيراً ما كانت المدرسة تدعو أساتذة الفيل في ذلك الوقت لمناقشة العروض المسرحية التي تلعبها ، أمثال أحمد علام واستيفان رومقي . وقد كان لإلمني في حي شبراخية في شدة انبساطي إلى مسرح رومقي المخرج من أجل المخرجة فحسب . ولم تكن مسرح بلقي المصروف ثم تطورت الأمور بعد ذلك فاجتمعنا ولزنا تكوين فرقة مسرحية تقدم عروضها في شارع حادي الدين ، الأب الروحي للفنون في ذلك الوقت . وانضمنا مسرحاً كانت عروض عليه الفنانة الكبيرة لاطمة رشدي . وعرضنا على هذا المسرح مسرحية للكاتب الإنجليزي من ترجمة الكاتب المشهور عندئذ محمد فريد أم حديد ، وهو أستاذ تعلّمت عليه ، وكنت من أقرب تلاميذه إليه ، وأنا مدلل له بالعقل الكبير والأستاذ أمير حديد هو أول من كتب ما نطق عليه الآن « المسرح الحر » فأحبنا ما يكتب في أواخر العشرينات . وظننت على هذا الخيال فاشتركت بالتأثيل في مسرحيات شكسبير . وصاحبي هذا الاهتمام « رشاد رشدي » في اللغة الإنجليزية في الجامعة ، فأحدثت إحدى روايات « جورج » . وقد كتبت هذا الإعداد نظر أستاذ الإنجليزي يعنى إلى عائلة كلها من الممثلين ، بالإضافة إلى أنه شاعر كبير وعاشق للتمثيل . هذا الأستاذ الإنجليزي هو « كريسوفر سكيف » ، الذي قول وعاش في الجامعة . ولكني أعجز اللغة الإنجليزية عرضت طوال دراستي في الجامعة على القراءة بها إلى حد أنني استعجلت قراءة أي كتاب أو جريدة باللغة العربية ، وكنت أكعب حينئذ القصة القصيرة ، وكان الجو مليئاً بالتمهيج لمن يكتب . وفي تلك الأونة كتبت مسرحيات ذات فصل واحد ، لكن القصة القصيرة كانت هي الغالبة . ومع ذلك فقد استمر اهتمامي بالمسرح ، فقرأت مسرحيات من الفيلسوف الفرنسية والألمانية ، زادت من انجذابي إلى المسرح . ومع هذا الانجذاب تضاعف محول ، فقد وجدت للمسرح لغة عميقة ومعقدة ، لا يطور الإنسان بابه إلا في حالة تضججه . وسألت إلى إنجلترا ، ومكثت فيها عامين ، وحدثت أكثر نقياً للمسرح . ولحقت رحابة الأستاذ الإنجليزي أنشدنا فرقة مسرحية مصرية أسماها « الطليعة » ، شارك بعض من أعضاءها في الحركة المسرحية المصرية فيما بعد ، وهناك منهم في الساحة الفنية من يعلى حتى الآن أمثال الأستاذ محمد توفيق والأستاذ محمود السباع . وكنت ككعب هذه الفرقة ، أترجم وأعد لما بعض للمسرحيات الأجنبية . ومع مضي الأوامر ما حيي لتشيكون فركزت على أعماله في الترجمة والإعداد . وكنت مسلمات للإضافة من قريتنا ، مع استمراري في ترجمة للمسرحيات الأجنبية وعصيرها . ول إنجلتر نظيت . بعد إكثاني لوسالة الدكتوراه . عروضها كثيرة للبقاء هناك أستاذاً في الجامعات الإنجليزية . قابلها بالرفض ، وحدثت لأني فرت أن أصبح كاتباً مسرحياً

هذا الفترة السابقة كلها كانت في كتابة الترميمات التي مارسها من أجل الكتابة للمسرح . وقد بدا لي أن هذه الترميمات كالأية ، وأني أصبحت قادراً على

عن حقوق المرأة ، فندش إسق هذا وقاه ، وقال إن كل قرايبها كتبها في حياتي كانت خاصة بي أولاً ثم تحولت . وهذه هي مهارة الفنان ، أن يتحول من الشخصية إلى العمومية ، ومن الخاصة إلى الموضوعية . الموضوع المسرحية يبدأ إذن بالفعال ، وهذا الفاعل يحدث شيئاً من القضاة الكثير والمتكثف للغاية بين ملايين المتجرب الإنسانية الجزئية التي مر بها الفنان ، ثم يسيطر الفنان بقدرته القوامي عليها ليصوغ منها العمل الفني الذي يعتبه .

س . هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة خارجية أو من شخصية أو من حدث ؟ وهل يختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج . لهذا من حدث أو من شخصية أو من تجربة أحد الأصلاء ، اللهم هو الفاعل بها . كنت مسافراً إلى الاسكندرية ، وفي طريق من المنزل إلى محطة القطار ، وجدت عند النفق القريب من فندق هيلتون سيارة جيب بها عليها رجل طاعن في السن غير مصري ، جلبي وجهه وشده اتبالي فعلق لي دهش . حاولت ألا ألهم . ركبت القطار وانشرت الأهرام الصلصة لي القطار فطرت في الصلصة التي يحورها كمال الملاح عن نوع يشبه القاصح يمشي في الصحراء . جلبي هذا الخبر أيضاً . ووصل القطار إلى محطة الاسكندرية فلاحظته إلى الفندق الذي صعدت لتزول فيه . ثم خاطرت الفندق إلى المطعم الذي أتناول فيه طعامي فالتفت في الاسكندرية كل هذا ووجه الرجل المجهز وهذا النوع من القاصح الذي قرأت عنه في صفحة الملاح لم يتركها ذهني وكان أن حدثت عندها في محطة ، أصبحت شرارة لرحمت ، فبدأت في كتابة مسرحية (حلاوة زمان) . وجه الرجل الغريب تحول إلى ضابط مصري يقضي خدمته في السودان ، نزل إلى النيل للاستحمام لهاجسته القاصح ووشكت على الخط به لولا رجائه الذين أنقذوه من تلك القاصح . وكان أثر هذا الحادث أن أصيب الرجل بحالة تشبه الخون . وظل طوال المسرحية يصرخ أن أهدوا عن القاصح

س . هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج . قراي لغير العرب أكثر من قراي للعرب . هذا لا يعني أنني أعجب ، أنا عربي لكن الناحية الفنية تجعلني غير متعصب للعرب أو لغيرهم إطلاقاً . أنا قرا للعرب في مجالات أدبية أخرى غير المسرح ، أكثرها الشعر

س . تقرأ من غير العرب ؟

ج . حتى آخرهم ، فأنا متبع على الدوام ، لكن تركيزي على الإنجليزية ، لأنني اللغة الإنجليزية أكثر من أي لغة أخرى . سويسرا مثلاً عرفت في الخمسينيات أمثال «دوريات» وغيره ، لكنهم هبطوا الآن وصعدوا . ولذا قرأت ذهبت من قبل الحكومة الفرنسية منذ عامين في ثورة المسارح الفرنسية ، ولم أر ما يستحق المشاهدة غير المسرح التجريبي ، ألفه الطنبي شاهدت في كل حارة من حوازي ، دوماً ، يوماً صديرة أو حبرات كلها مسارح ، ووليت أيضاً في إنجلترا المئات منها ، وهي مسارح مظلورة أو طليحة أو تجريبية .

وعموماً إذا نحن أردنا المقارنة فسنجد الخمسينيات على مستوى العالم أجمع أكثر ثراءً وهي من السبعينيات والثمانينيات . وفي تاريخ المسرح دائماً ما تظهر أشكال مسرحية غريبة تهدف إلى جذب الجمهور ، ولكن هذه الأشكال لا تدمر . قد تؤثر على الحركة المسرحية لكنها لا تستمر . مسرح البحث نشأ ونضج وازدهر في الخمسينيات والستينيات على أيدي وينسكو وصمويل بيكيت وغيرهما أحدث فجة عظيمة ومسرحاً جديداً . لقد استمر مسرح البحث طيلة ثم مات . ولكنه قبل أن يموت ترك أثراً عظيمة أنهت في نظرية المسرح القائم ، أي أن مسرح البحث حفر للمسرح عمقاً هنيئاً . كل كاتب من كتاب العالم أخذ من البحث ما يروقه . ومع ذلك فإن هذا الشكل الخلق هنا في مصر (أفصح أنه أسبق في حقى كتابا المسرحيين به) .

س . هل تقرأ عن الفن المسرحي - وأصوله ومبادئه ونظائره المختلفة ؟

ج . هناك حقيقة قد يجعل منها شيزي . فأنا لا أقدم للمسرح في الجامعة

ولا أقدم الدراما . وعلاقي بالمسرح علاقة شخصية وليست علاقة عمل

س . أفصح النقد المسرحي قراءات في النقد المسرحي ؟

ج . حدث هذا بعد أن وضعت قدمي في المسرح . وعندما وجهت إلى الدعوة لإلقاء سلسلة محاضرات عن فن كتابة المسرح في الجامعة الأمريكية ، اضطررت إلى القراءة فراجحي ، لكن ليس أكثر من ذلك . هذا قصي من البداية حتى اليوم بأرسطو . واعتقد أن أرسطو لن يستطيع أحد بعده أن يتكلم عن المسرح . وليس هذا محبباً لأرسطو ولكنها الحقيقة . وهذا هو الأسس عتدي .

س . ما موقعك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج . التجريب مهم جداً في المسرح وفي أي فن ، خصوصاً المسرح ، لأنه فن متكامل . حاولت هذا في أكثر من عمل مسرحي لي . أدخلت لعبة جديدة هي التي تسمى مسرحية من داخل مسرحية ولقد استعملت هذا لأني وجدته مناسباً ليحدا المصرية ولما نحن المصريين أكثر بما هو مناسب للأجانب هناك كثير من الأجانب الذين استعملوا هذه الوسيلة ، «بيراندلو» وغيره وأيضاً فإن التجريب واضح في مسرحي «الفرح بإسلام» ، وهي مسرحية من داخل مسرحية . لقد أدخلت لعبة معينة تسمى أنها لعبة عن لعبة المسرحية الداخلية ثم ووجت بيها . وهذا نوع من التجربة وأيضاً مسرحي «بلادي باليدى» كان فيها تجريب . كذلك هناك مسرحية حديثة من تأليف سيدة إيطالية . عرضت منذ عامين بمسرح الطلبة ، وهي مسرحية (خرفة للرجاز) . هذه المسرحية مكتوبة بطريقة تجريبية ، ثم أضفت إليها ومصرها حتى أصبحت كأنها مسرحية أصلاً ، ولأنت نجاحاً كبيراً عند عرضها ، بالرغم من قبحها على أكلاف شباب مسرح الطلبة ، وخلوها من النجوم

س . كل تحدث في المسرحية من خلال شخصيتك أم تتركهم يتحدثون بمحور منك ؟

ج . التركهم يتحدثون بمحور عني . أنا أدين عن يتحدث شخوصه بلسانه أدين الكاتب الذي يتحدث مباشرة ، فالأجدي له أن يكتب مقالاً . فعلاً المقالات التي أكتبها الآن في الأهرام - معها كما شئت - تتناول مشاكل مصرية . أنا لا أستطيع أن أكتب مسرحية أو قصة قصيرة عن مشكلة من مشاكلنا ، كالطعم والظواهر إلخ ، ولكنه من الممكن كتابة هذا في مقالات إذا افطنا على أن نقول بشكله الأدبي هو القناة الموصلة لكل هذه المشاكل .

س . هل شخوص مسرحك لهم وجود متعب سابق على الكتابة أم هم دائماً مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج . الإنسان معاً . أحياناً تكون الشخصيات جديدة تماماً ، وفي أحيان أخرى تأخذ الكاتب شخوصه من عادات قديمة في الحياة فيطوره في عملية الخلق الفني . وأحياناً يتشكلون من تلقاء أنفسهم ، وفي أحيان أخرى تشكلهم أنا ، وفقاً لأفكارهم في المسرحية . ووفقاً للوظيفة الفنية التي يزدونها

س . هل تشترك إمكانات العرض المسرحي بكل ما يدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحركة في الدرجة الأولى ؟

ج . لا أستطيع أن أكتب مسرحية قبل أن أفرم المكان . من الضروري أن أعرف أين يقع هذه الأحداث بعد أن أكون قد وضعت تصوراً شاملاً للمسرحية ، هل ستدور في حديقة أو في حجرة أو في أي مكان آخر لا أحب تقييد المكان . أنا من التمسكين بوحدة المكان برغم صعب في الكتابة المسرحية ، فأخرج من وحدة المكان كثيراً يكون قريباً إلى السبيل التي هي أقرب إلى الصنعة منها إلى الفن . وأنا لا أركز على الحوار وحده . بل أركز أيضاً على المكان وإمكانات هذا المكان في العمل المسرحي ، كما أركز على الشخصيات بعد الاستقرار عليها ، وبعد دراسة كل شخصية منفردة مع

نفسى

س . والإمكانات المسرحية الأخرى ؟

ج . التذكير لاجمعى أمره كثيراً إلا إذا كان في خدمة الفكرة التى نقولها في المسرحية . وهناك إمكانات مسرحية أخرى ، كالإضاءة مثلاً ، ولكنها من صميم عمل المخرج

س . من الشكك في مسرحك ؟

ج . الشخصية

س . كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ، وهل يتصديق عليك هذا في المسرحية قدراً من الوعي به ؟ وكيف تحقه ؟

ج . لقد وعيت الصراع الدرامى بعد أن اضطررت الظروف أن أقرا عن المسرح لا أذكرى العلم بأصول المسرح ، ولا أذكرى أيضاً أن قرأت على المسرح خطفت من كتاب مسرحياً ، لأنى كتبت للمسرح قبل القراءة . بعد انتهاء محاضرات من المسرح في الجامعة الأمريكية خرجت ملاحظات قادته إلى مفهوم للصراع الدرامى . واعتقد أنه مفهوم جديد . فالدراما ليست مجرد الصراع بين قوتين خارج الشخصية نفسها لو داخلها . كما هو شائع . بل مفهوم المذهب قائم على حطى يكون الموقف . جميعها حطى الجهل والجهل . الجهل بالحقيقة . والجهل بالحقيقة . هناك الخطأ بتصاريح إلى أن يصل إلى نقطة يتصور فيها حط العلم . ويصبح ما كان مجهولاً عند الجهل معلوماً . وهذا هو الكشف الذى أتفق فيه تماماً مع أرسطو . وبعد الكشف يحدث العكس . فكل الزعم من أن المسرحية بدأت بداية تؤدي حياً إلى الكشف . لأنها تؤدي حياً أيضاً إلى العكس . العكس العكس

س . لا الكشف يؤدي إلى عكس البداية ؟

ج . هذا الكشف هو انحصار حط العلم على حط الجهل . وأمثل ذلك بجهل عند شكسبير . فجهل كان مجهول إلى أنى مدى يجد ديمونه . كما كانت ديمونه مجهول أيضاً إلى أنى مدى يمار عليها جهل . ولذلك لم تأخذ حيزاً . وإلى النقطة التى قتل جهل فيها ديمونه كان حط الجهل هو السيطرة . وبعد القتل يأتي الاكتشاف ليحدث العكس . ومن هنا فإن المسرحية التى بدأت بالحلب والحلب والزواج قد انتهت نهاية بالغة . وهذه ملاحظة بالعلماء بعضهم على شكسبير ، إذ يجدونه في مسرحياته يقتل أبطاله . وفى رأي أن شكسبير كان واعياً بهذا أكثر من هؤلاء ، لأنه لو قتل الشرير وثقل الخير ليعيش . فهوهم الناس أن في الحياة حولا للمساكل . مع أن الحياة غير ذلك

س . والوعي بالصراع الدرامى ؟

ج . إلى حد ما يكون موجوداً حتى بدون الوعي به

س . ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكنك الاكتفاء بقرائنها ، أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض فيها ؟

ج . أنا أكتب للمسرح دون أن تكون في ذهنى دار عرض فيها . لكنى لا أستطيع أن أكتب للمسرح مطلقاً إلا إذا كانت هناك دور عرض . المهم أن يكون هناك مسرح

س . هل المسرحية التى تكتبها لابد أن تمثل ؟

ج . قلت مراراً لكثير من الناس إن امتناعي عن الكتابة للمسرح في السنوات الثلاث السابقة يرجع إلى أنى ليست كاتباً روائياً . لا أستطيع أن أكتب مسرحية لأصحبها في المكتب . لا أستطيع نشرها في الجريدة . قد أستطيع ذلك بالطبع ، لكنى لا أريد نشرها ، لأنها ليست للقرأة بل للتعبير . وإذا لم يكن هناك تعبيل على يكون هناك مسرح ، فالكتاب يخرج من صفحة (جيب) دار العرض المسرحى ويحرق للمسرحية

س . ما الهدف من المسرحية ؟

ج . الهدف من المسرحية أن يشاهدنا الناس . قد أكون مخزناً في بعض الأوقات

س . لا تريد القول بأن الحيوان أسهل ما في الفن ؟

ج . عندما أجد مسرحية من مسرحيات يسلم عرضها أكون سعيداً وأكون سعيداً عندما ألقى من كتابة المسرحية . وأكون سعيداً ليلة الافتتاح . لحرص على حضور المتجولب جميعها ، فالمسرحية تظل مدارك يتكون ومن الواجب رعايته . وأكون سعيد بعد انتهاء العرض الأول وخروج الجمهور فرحاً مسروراً لافاً ما تودت قوله

س . هل أنت سعيد مع مسرحية ؟

ج . من الضروري هذا . قد لا يكون فهمه كاملاً . لكنى دائماً من عادي أن أجلس في آخر مقعد في صالة العرض المسرحى مع الناس البسطاء وأرى التعلاب

س . من أحد سعيد في لأصل دارى أو مسرحية ؟ وما أثر ذلك في سائت مسرحية ؟ وفى عصر الإنتاج ؟

ج . سؤال مهم . جمهور دائماً في اختيارى . وأنا أقوم في الواقع بعملية تجريبية قبل خروج المسرحية على خشبة المسرح . فعندما ألقى من كتابة مسرحية ما أقدم إلى مكتبي بعض الأصدقاء والأقارب والطلاب في شكل مجموعة لأجل عيدها من عشرين شخصاً يختلق التفاعلات ، وأحرص على أن تكون إحدى المقربات من ذوات المستوى العادى من الذكاء ضمن هذه المجموعة . لأنها تظل في وأنى شرحه وعينه عن مشاهدته هذه المسرحية بذلك . وعند إبدائها لأى ملاحظة أولئك على المقارنات فى ملاحظاتها . لأنها حتى جداً . أذكر أنى انتهيت من مسرحية (حلاوة زمان) . وجاءت ابنة إحدى إلى أشرت على العناية بها في فترات حياتها . وهى طيبة لتقبل الأدب . وطلبت من أن أقرا لها المسرحية . فترات هذا الفصل الأول والثاني فلم تعلق عليها بشيء . فسألها السبب . فاجابتهى . ماذا فعلت في الفصل الثاني ؟ وماذا أضفت فيه إلى الأول ؟ إن الفصل الثاني هو نفس الفصل الأول . لكنك أضفت تلعب وتلعب ولم نصف شيئاً على الإطلاق . وبعد أن انصرفت مررت هذا الفصل وأعلنت كتابته مرة أخرى فكان أن خرج على الصورة التى خرج بها في المسرحية

س . دور الجمهور على الدوام مثلاً ؟

ج . طبعاً لأدى استقباله للفعل عند البداية . وخروج ردود الفعل تلقائياً بدون محاملات . لأنها نفس الإحساس الصادق

س . ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أو مجرد إثارة وتحريك للصور ؟

ج . هى ليست غاية على الإطلاق . هى إثارة حيلها الذى ألقى به أولاً ألقى به في أكثر الوقت هو الاتجاه نحو التغيير في القبح وإخفاء القبح . أنا أرى أن القبح هو الرذيلة ، وأن الجمال هو الفضيلة . أنا من القوميين بهذه الفلاسفة . ويكون هذا . على أسهل المشاكل ، ولن أعرض للمشاكل الاجتماعية القائمة لتغييرها في يوم من الأيام . لكنى أرى .

س . هى غاية حياتية إذن ؟

ج . نعم غاية حياتية . وأنا اعتقد أن الجمال من أهم القيم في الحياة

س . أى ليست هناك غاية أخلاقية أو اجتماعية أو . ؟

ج . أنا أرى الجمال على أنه مساو للفضيلة . ولا يمكن أن تبنى الرذيلة في ظل الجمال إطلاقاً . الجمال هو الأنقى من أى شكل . هو القيمة العليا التى تحتوي جميع القيم الأخلاقية

أعني في بعض المواقف والمشاهد وأسلوب رسم الشخصية ، لأنني منذ البداية كنت صاحب موضوع . أعني أن ما يتعلق في المسرح هو القصص التي يحلقها الشخصيات ، لأن مسرحي مسرح شخصيات ومضمون ، مسرح كلمة ومثل ، مسرح شخصيات من لحم ودم ، ويلتزم بالواقع الموضوعي في المعالجة خارج نطاق الأفكار والآراء والمزيميات والمطلقات التجريبية .

س . كيف يرد على صلتك الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟
ج . أنا لا أكتب للمسرح حين توافي فكرة لامعة أو أندفع إلى الكتابة يوم تقع على موضوع يصعب أو يستحق المعالجة الدرامية . ذلك أنني أعيش في فضاء عام مع الواقع الذي نعيشه داخل حركات جموعه وما يحيط بحياتنا في الأطر العامة لتصوره ، وهي الإطار السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي . أعيش ونرتقب وأرصد تصرفات الأشخاص في ظل ما تواجههم به الحياة داخل هذه الأطر المظلمة المتشابكة الحية الناعمة الفاضل . وعلى قدر نجاحهم ورفده أنفسهم تنمو في فضاء على مواصفات الشخصية الدرامية في ارتباطها مع الشخصيات الدرامية الأخرى التي تحلقها معايشي وفراشي وملاحظاتي ثم فإذا ولدت على الحرف الذي يريده يسهم ، مستعينا من كل العوامل المحيطة بهم . وإلى قد لهمهم في بؤرة انصهار واحدة ، بدأت تشكل عندي التوافق أو البندوة الأساسية لإمكانية الخلق الدرامي . فوجود الشخصيات هو الأصل ، وما يتكون الطريق الذي يسبقه باللمبة ، ويظل يتفاعل في داخلني في تشابك موضوعي يستند إلى المباشرة الواقعية للحياة والقياس ، ثم تنطلق الشخصيات بعد أن تكون قد تجسدت في داخلني في تشابك موضوعي ، لتحرك بعضها على الدوام ، ولخلق نصيباً *شخصيات* بعضها . وأقول أنا بصري هذه القصة هكذا أو موضوعي المسرحية التي يكون فيها الحدث من خلال الشخصيات ، وهو في الحقيقة الشخصيات داخل الحدث . في معالجة متصلة . تصبح فيها الرؤية الدرامية مع تلاقي الخلق الدرامي . إلى أن أنهى من المسرحية ، فإذا هي صالحة نصيباً كما يمكن أن يقال . أعني أنني لا أبدأ بفكرة مسبقة . أو رؤية جاهزة ، وإنما أبدأ بخلق كائن يحمل الرؤية الدرامية . وتتحرك إليه الأحداث والشخصيات في تفاعلها المستمر لتتعلق على مدار الكتابة بمفاهيم الرؤية المكتبة التي تتكامل مع انتهاء الأحداث وتوقف الشخصيات . فسردياتي لا تتأصلها متأنسة درامية بل معالجة درامية ولذلك فإني دائماً أترك مسرحياتي مفتوحة الخاتمة ، لأعتمد على الصنعة الدرامية بقدر ما أعتمد على المؤهبة والخيال الدرامي . وهكذا تكون معالجة صعبة الخلق عندي لأن الكتابة وليس قبلها . ومن أجل هذا تسغرق في كتابة المسرحية أحياناً أكثر من عام وربما عامين .

س . هل تبه المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج . كما سبق أن أوضحت ، تبدأ المسرحية عندي من الشخصيات التي تنمو في داخل إطار عام من التصور أو الرؤية العامة لوضع اجتماعي كلي . يصير من فترة أو مرحلة معينة من مراحل الحياة . وهو ما يجعل مسرحياتي أشبه ما تكون بالتاريخ الاجتماعي المتطور . ولأنني أستاذ في الواقع الموضوعي يدخل الحدث مع الشخصية في سياق الرؤية التي تشكل ما يمكن أن يكون بمثابة الأرضية التي يقوم عليها البناء الدرامي ، الذي لا يتحقق صورته إلا عبر الشخصيات والأحداث . ولا يأنس الشكل النهائي إلا بعد تكامل الرؤية من خلال عملية الخلق أو معالجة الخلق في سبيل تطويع الأشخاص والأحداث لمتطلبات هذه الرؤية العامة في المعالجة في أبعاد تصويري ، التي أصل إليها على مدار الكتابة . ومن هنا يحى المعاناة ، لأنني أحياناً ما أنهى من كتابة مسرحية بعد شهرين عدة ، ثم أكتشف في ثوبا تصويري أنها تعبر عن رؤية ناقصة غير تلك التي أنصتها أو أفكرها في داخلني . وفي هذه الحالة لا أراجع ما كتبت ، وإنما ألقب الخلاء ، وأعاد الكتابة مرة أخرى من حيث أوصفت بقصدان الرؤية ، فاستغنى عن فصل كامل وأزفقه حتى لا أعود إليه ، ثم

أتابع كتابة فصل جديد غيره . ويحدث أحياناً أن أحس أن الخاتمة المفتوحة للمسرحية تحمل أكثر من دلالة ، بحيث يمكن أن تجر على بعض معالم الرؤية المقصودة . وفي هذه الحالة أعيد كتابة الخاتمة ، عتداً إلى البحث عما اعتراها من قصص في ثوبا فصول للمسرحية السابقة ، فأشطب وأعدل وأعيد الكتابة ، حتى تستقيم الرؤية التي تعبّر عنها الخاتمة بوضوح وبقاء وهكذا .

س . هل تقرأ لمبرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟
ج . اقرأ لمعظم كتاب المسرح العرب وغير العرب وعلى مدى الحياة . وبحكم دراستي في كلية الآداب ، بقسم اللغة الإنجليزية ، درست الدراما وقرأت المقدمات للمسرحية . بالإضافة إلى قراءتي الخاصة في أثناء الدراسة . قرأت معظم مسرحيات شكسبير (حوالي ٢٥ مسرحية من مسرحياته إلى ٣٩) ، وقرأت الكثير من المسرح الأمريكي ، لأنني لاني إليه . ثم قرأت أكثر من عشر مسرحيات لويلز ، وكثيراً من مسرحيات العصر الإليزابيثي ، وعلى الأخص مسرحيات دارفو وبيز جومسون . ثم قرأت وحلقت وترجمت وقدمت للإذاعة وفي الجرائد والمصحف كثيراً من أعمال إيسن وبرناردشو التي قرأت معظمها . كما قرأت لشيكوف كله . مسرحياته وقصصه القصيرة إنه معبودي المفضل . قرأت جوركي في كثير من مسرحياته ، إلى جانب رواياته وقصصه . ثم شغفت بطرانة الأيرلندي العظيم شين أوكيري ، سيد كتاب التراجيكونيديا المعاصرة ، وكثيراً من مسرحيات بيرلانديللر ، ومعظم برجمات ، وكثيراً من المسرح الأسباني ، ولؤلؤ طائر جميعه ، ومعظم أعمال إيوجين أونيل . وترجمت وحلقت بعضها . وأتابع قراءة المسرح الإنجليزي المعاصر . أسبون وينر ومولير وغيرهم . وكثيراً من مسرح البريفار . وفي الحقيقة ، ليس من مسرحية شهيرة أوطاً لميساً إلا قرأتها . أما عن الكتاب العرب فلم ألقى قراءة مسرحية لواحد من معاصري . ألفريد فرج ويوسف إدريس وسعد وهب وعجيب سرور وميخائيل دومان وعلي سالم ومحمود دياب . ثم جميع أعمال سعد الله ولويس السوي وكثيرات صابر الرشود والكوكبي وكثير من مسرحيات يوسف السباعي العراقي . وهكذا . . . القراءات عندي جزء مهم للكتابة المسرحية في حياتي ، ولو توقفت عن القراءة لتوقفت عن الكتابة .

س . هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟
ج . درست الفن المسرحي (الدراما) دراسة عميقة متأنسة في كلية الآداب ، ثم تابعت دراستي وإطلاعي على كثير من الدراسات والكتب والبحوث التي يصالحها الدراما وفنونا ، وتاريخ المسرح في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأمريكا وروسيا إلخ . أما عن أصول المسرح ومذاهبه فيحكم مهني إن جاز القول . ولأنني أكتب للمسرح ، لا يفرق دراسة عما يصدر عن المذاهب المسرحية أو النظريات الدرامية وكل ما يتعلق بتكبيك للمسرح . وفي إطار كاف ، لا اتجاهات للمسرح المختلفة ، والمقارن والأساليب المسرحية المستعملة ، أستغنياً من الكتب المتخصصة في الكتابات الدرامية ، وأفيد بها في تطبيقها على بعض كتاباتي المسرحية ، وأحكم على كتابات الآخرين الذين أقرأهم ولعل للمسرح من أكثر الفنون تعقيداً فضاءً وتغير متصل في تياراته للمعالجة . خصوصاً المسرح الأوروبي في المراحل الأخيرة من تطوره ، لأنه أصبح مسرحاً تصعد فيه أساليب الشكل وقوالب الإبداع منذ بعد أخرى .

س . ما موضوعك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج . أنا لا اعتري على نظرية التجريب . ميا بالنسبة لنا هنا في مصر أو في أي بلد حديث العهد بالدراما المسرحية . ولكني لا أفر أي تجريب في أعمال المسرحية . ولذا ألتزم بأسلوب الخاص في المعالجة . وهو الأسلوب الذي يعتمد على المواصفات العامة للمسرح . لأنه الأسلوب الوحيد الذي يمكنني

من الالتقاء بمجهر المشاهدين والتحكم من مجاوبه . إلى أكتب مسرحيات
 أساساً لتل . وفي الوقت نفسه نظراً في كتاب وهذه هي الخطوة للهمة التي
 استلزمنا أن نخطوها حتى الآن بالنظر المسرحي عندنا . فنحن نجيل
 السبب . القائم على تأليف نصوصها لها قيمتها الفنية واستواها الأدنى
 والفكري . وفي نفس الوقت قابلة للتشكيل والعرض المسرحي المباشر . وهي
 خطوة كانت مفضلة في مسرح من قبلنا . بدءاً من محمد تيمور حتى فرح
 انطون . بل حتى توفيق الحكيم وشوقي الخ . وهذا في حد ذاته هو التجريب
 الذي يحتاج إليه . المسرحية عموداً . ويرغم تاريخه الذي يشارك القرنين من
 الزمان . لا يزال يدور في حافة طرفة من التجريب والإعداد والاقبال .
 حاسته إلى المؤلفات الدرامية القابلة للعرض التلي . وهذا ما نعتقد أن
 مسرحيات عظمى أول تلي . إنها مسرحيات تجريبية على . لأنها تلي للمسرح
 الدرامي الحقيقي . فنحن بين نطاق الكتاب المطروح وخشية العرض التمثيل
 ولذلك فإني لم أبدأ بطرح مسرحيات . وإنما قدما مباشرة للعرض المسرحي
 ثم طبع في كتاب بعد ذلك

لكن هذا لا يعني أنني لا أهد أحباباً من بعض الاتجاهات التجريبية لدى كثير
 من الكتاب التجريبيين في دعم ما أكتبه من قداماً أقرب إلى
 الكلاسيكية . لأنني لأعجب من التجريب ما دام معينا في على عمدة الرؤية
 التي تقدمها . ومن ذلك مثلاً الاستمالة بالاتجاه المنحصر في مسرحي « وياور
 لظهير » . وإليها لحاظ الرابع في كثير من جزئيات مسرحيات الأخرى .
 وإن يكن محار وباتزام كامل معبى الأصل . وهو يقدم مسرح بعد عن
 الأساليب التي تحل مضمون الرؤية الاجتماعية . يرغم بشرائه المتجاهل في
 اللعبة برعاشيه ومن أجل ذلك فإني أكتب في وجه التجارب الشكلية التي
 لا تناسب مضمون مسرحيات ومتطوق الرؤية الدرامية التي يصرحها

س : هل تحدث في المسرحية من خلال شخصيتك أم تتركهم يتحدثون بمزول
 صوت ؟

ج : لا شأن لي بشخصي إطلاقاً . إلى أتركها . كما سبق أن فصلت . لتتعلق
 هي بنفسها الموضوع الذي يختاره حسب طبيعتها ونوعية تصرفاتها . ولهذا
 لا يمكن أن توجد بين شخصيات مسرحياتي ، الشخصية التي تتعلق بلسان أو
 تعبر عن فكري الخاص . خارج نطاق الدور الذي تلعبه في تلاحمها داخل
 النص مع الشخصيات الأخرى . وحتى الآن لم يستطع أي فنان كعب هو أن
 يمس وجودي بشكري وآرائي التي تلتصقها أي شخصية أرميها . وأحياناً ما
 اكتشف في بعض شخصياتي عدداً من المخصوص الحبة التي أعرفها أو
 أعيشها في حياتي . كشخصية الأستاذ رجائي في « الناس التي تحت » . فقد
 اكتشفت بعد عرضها بشهور عدة أن الكثير من العبارات التي تتلفها .
 والتصرفات التي تصدر عنها . ترجع إلى ما كان يحدث به أي رحمه الله
 وما صدر عنه . وهكذا في كثير من الشخصيات الأخرى . شخصية سكبنة
 في « الناس التي فوق » تجسد كامل الشخصية أمي . وشخصية سيد اللوغري
 في « حيلة اللوغري » هو حالي . وشخصية الطواف هي أيضاً شخصية
 أعرفها في ريت والذي يروي وكانت فرحي متزناً . وهكذا كثير من
 الشخصيات الأخرى . وفي رسالة عاجلتي وضعت عن الأميرة المصرية في
 مسرحيات استطاع مقدم الرسالة أن يستخرج أكثر من عشر شخصيات من
 داخل مسرحياتي ، وثبت أنها يمكن أن يكون لها وجود في واقع الحياة وعطرح
 نصوص المسرحيات

س : هل شخص مسرحيتك هم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائماً
 مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم أم تراهم
 يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : قطعاً هم وجود سابق في واقع الحياة ولكن هم بعد ذلك وجودهم في
 داخلتي قبل عملية الخلق . لأنني - كما أشرت - أبدأ في كتابي المسرح
 بالشخص . لكنهم يأخذون أبعادهم الدرامية ليصبحوا شخصيات أو

مخلوقات جديدة فيها بعد . حتى أنني من كتابة النص . بل إن شخصياتهم
 لا يتكامل وجودها إلا بعد العرض وتكرار العرض الذي يجلو الكثير من
 معالمها المثبتة على الورق . لأنهم من الأصل في الحياة . ثم في داخل الصورة
 (أي المسرحية) . شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات تحمل أفكاراً
 وآراء . أو تتصل بتسلها هي التلاحم مع الشخصيات الأخرى في خلق
 المشاهد الدرامية . ثم يصورها على مدى معاملة النص

أما تشكيل هذه الشخصيات فهو منوط بها نفسها داخل بوتقة التفاعل التي
 تصهر خلال عملية الإبداع ومطالة الخلق . ومهمي في تشكيلهم تعتمد على
 عوهم الدرامية وحدها . لأنها هي التي التي تنكس من السيطرة على
 تواجدهم داخل النص مع بقية الشخصيات الأخرى لإيقاظ النص في
 محتاجه الرؤية الدرامية ذاتها . بعض النظر عن آرائي وميولي وأفكاري
 الخاصة . وفي أحيان كثيرة كانت يجتدي شخصية أو أخرى لسيطر على
 النص فأوقف عن الكتابة لأعيد التوازن بينها وبين الشخصيات الأخرى .
 لأن المسرح عندى . أو على الأصح الكوميديا التي أكتبها . والتي تعتمد على
 الشخصيات . لا وجود فيها لظل متفرد . أو بظلة مهيبة . وإنما هي
 كوميديا الشخصيات المتعددة . وذلك بحكم طبيعة موضوعات الاجتماعية
 المكتبة . التي أستمد من الحياة العادية التي لا وجود فيها للفرط البطولي الذي
 قد لا يصحح إلا في الرومانسية أو السليات التي تعتمد على الممثل الجرم

الممثل البطل الواحد

س : هل تشترك إمكانات العرض المسرحي بكل ما يتبدل فيه من عناصر ؟ أم
 يكون تركيزك على اللغة والحركة في الدرجة الأولى ؟

ج : لأنهم أبدأ بإمكانات العرض وأنا أكتب مسرحيات . فالمسرح عندى كلمة
 ومثل . والكلمة بظلالها النص . والمثل هو قوام العرض . والفصل الفعلي
 للكلمة . ولأن أرمم مسرح شخصيات فإنا أركز دائماً على كلمة الممثل
 واجملها هي الأساس . ثم تلي بعد ذلك مراعاة لإمكانات العرض . وهي
 أصبح عادة لحالة الفرق المسرحية ومقدراها . ثم ما يمكن أن يقوم به المخرج
 وقد تعودت دائماً في كل مسرحياتي أن أضمها باسمي « الموجهات المسرحية
 Stage Direction » . وهي التي أحياناً تصوري لحركة الممثل داخل
 المشهد في موقف معين أو تصرف معين يعبر عن شخصيته المرسومة لا يردده .
 وأحياناً تشير إلى بعض الملامح الدالة على حلاسه أو هيئته . وفي كثير من
 المسرحيات تشير إلى نوعية للمسعى التي يجب استحداثها . هذا وصل معالي
 التذكير حتى يلتزم بها المخرج . ولكن الذي يحدث - كما تأكدت بعد
 محاورات طويلة - أن معظم المخرجين لا يظفرون بما يمكن أن أضمنه من مثل
 هذه التوجيهات . خصوصاً في السنوات الأخيرة . بعد أن شاعت
 واستطاعت نظرية أن المخرج هو مؤلف العرض أو صاحبه كما يرددون . لهذا
 أضفت عتصراً جديداً في بعض مسرحياتي فأصبحت أهدى ما يوضع ما يمكن
 أن يكون مخططاً مكثفاً بالشخصيات وجوهر طبيعتها . الذي يمل عليها الكثير
 من التصرفات في النص . بحيث أضع ليدياً على مألوج معظم المخرجين على
 أياحه . وهو تصوير الشخصية في ضوء إمكانات الممثل الذي يجتازونه لأداء
 أدوارها دون مراعاة للشخصية المرسومة في النص . فقلت ذلك في أكثر من
 مسرحية « بلاذير » و« صنف الحرم » وغيرها . ومن أجل ذلك أستعمل
 دائماً مع معظم المخرجين الذين أتعامل معهم . وقد بلغ الأمر إلى حد محاولة
 إخراج بعض مسرحياتي بنفسى . لأن النص عندى يكشف عن قيمته الحقيقية
 وهو لا يزال على الورق . أي احتمالات قلبه وتجارب الجمهور معه . وليس
 لي هذا أي إصناف من جاني أو خروج على مهمي الأساسية بوصفي مؤلفاً

وقد عود « برناردشو » أن يفعل ذلك . وقد ثبت على . بالنسبة لمسرحياتي
 التي بظلالها المخرج بمثابة دون إتمام إمكانات العرض وأساسيه الخاصة
 عليها . أنها كانت أكثر مجازاً من تلك التي تعدي بعض المخرجين لتفسيرها
 حسب نظرياتهم ومفهوماتهم الخاصة . ولذا فإني وإن لم أداخل في أعمال
 المخرجين . أرم نفسي تتابعة مشروعات إخراجهم لمسرحيات واختيارهم

لمثل الأدوار . وأنا أفرا نصوحى بصرى للممثلين جميعا في مراحل التجارب الأولى بالاتفاق مع المخرج . لانتباه إلى فهم موحده أو مشتركة بينا لتفاصيل النص والرؤية التي يعبر عنها

س : من المتكلم في مسرحك ؟ !

ج : المتكلم الأساسي في مسرحي هو ما سطر عنه الملاحظة من رؤية هائلة لتتعلق عبر الشخصيات لمحاكاة موضوعيا تتطرق به للشاهد التلاحمة بتدويرها الخلق والكل معا . فانا لا أقول شيئا للشخصيات لظرفه على لسان أو تباينة عى ، بل للشخصيات نفسها هي التي تتلقى بها يجب ويتحتم أن يقال في سياق المعالجة لاستكمال الرؤية التي يعبر عنها النص صيرها موضوعيا خالصا . يستند إلى عيسى التوابع التي وتصوري له ، وينسبني إلى أن أنفذه فيه . ولذلك فأعتمد مسرحياتي دائما طابعها الواقعي الذي قد أنميه أحيانا طرائع «التسجيل» ، بمعنى التوابع الذي وصلته لأعبر به عما وراءه أو ما يجب أن يكون عليه ، وما يمكن أن يسو إليه من احتمالات التغيير للمستقبل . ولذلك أفضّل أن أختار مسرحياتي عن «الواقعية المستقبلية» عن أن أوصف بأنها واقعية اجتماعية ، لأنها بهذا المفهوم قد تعد مسرحيات عارضة موهوبة بالأوضاع الاجتماعية التي نطفاها للفترة التي كتبت فيها ، على نحو ما فعل بعض النقاد . خصوصاً الذين يفتشون لقدرة مسرحية واحدة متصلة عن بنية أفعال الأخرى التي يربط بينها عرط دائم متصل ، فومد الامتداد بالخاص ، ومحاولة استشراف المستقبل . لذلك فكثيرا ما يوجد في مسرحياتي شخصيات مكررة ، أحيى أن كلا منها يمثل بظايف المرحلة التي كتبت فيها المسرحية . ثم يتطور ويتطور إلى مثله أو امتداده في المرحلة التي تليها . فمثل ذلك شخصية الكسار في الانتارية في «التسلسل» التي بحث : (وكم نسى) لهما (أ) ، فقد تمثل امتداده في شخصية شليل بلد في «التسلسل» التي تليها . ثم شخصية مصطفى الدوغري في «هبة الدوغري» وشخصية نادر بلد في «هبة برة» التي تجد لها امتدادا في شخصية أو أكثر من الشخصيات في «برج الدايغ» . ويمكن بالفعل تتبع هذا السباق في بقية المسرحيات الأخرى بالنسبة لامتداد الشخصيات وتطورها . وهذه طبيعة لاصقة بالمسرح الحديث ، حيث للزلف هو خالق الموضوع بشخصياته . ولكل مؤلف حاله الموحده من الشخصيات ، وأبرز مثل على هذا مسرح «شبي نوكرى» ومسرح «آلور مبلر»

س : كيف نفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيت تحقيق حد في مسرحية قدر من الوعي به ؟ وكيف صفة ؟

ج : الصراع جسد كذا استندت إلى كلمة الصراع الدرامي . لأن جوهر الدراما يتأ من وجود الصراع وطبيعي أن يكون هذا الصراع دراميا ، أحيى أنه صراع غير وراثة ، صراع جسد حي ومتحرك دائما . صراع بين شخصين بولد نقيضا لانا . وهذا التقيض الثالث فيه من صفات التقيض السابق ما يجعله يتفاعل مع ما تولد منها مجتمعي لتعود الدورة إلى صراع جديد بين تقيضين جديدين . وهكذا . وطبيعي أن أساس المواجهة بالنسبة لأي كاتب مسرحي هو الوعي بهذا الصراع سواء أكان وحيا مباشرا أو غير مباشر ، لأن مثل هذا الوعي لا يربى إدراكه بالدراسة بقدر ما يستند من المواجهة ذاتها . ويتولد هذا الوعي التخيبي الكاسر بالفرمان في داخلية الفنان الخلاق ، يستحيل أن يوجد الكاتب المسرحي الخليلي مها كان صديق دراماته للمسرح وقواعده وأصوله وطرائقه ومدارسه إلخ . . فما كيفية تحقيق هذا الصراع فإنه لا يأتي إلا عن طريق الممارسة أو الملاحظة . ووجوده أصلا هو الذي يخلق الفرق بين الكتابة الدرامية والسرد الروائي القصص

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بمرادها ؟ أم أنك تكتب للمسرح ولذاتك دار عرض يجيب ؟

ج : الهدف من كتابة المسرحية هو أداءها ومجملها لكي تعرض على الجمهور . لكن هذا لا يمنع من تصميمها في كتاب مطبوع . ولزوال المسرحي الخليلي

يركز جهادة على العرض أكثر مما يهتم بالنص الذي ينشره في كتاب . ولهذا يصعب على دائما أن أكتب مسرحية جديدة قبل أن تكون المسرحية السابقة عليها قد عرضت وتمثلت على خشبات المسرح . وهذا لم يحدث في إلا في حالة واحدة ، حين تجاوزت عن رفض عرض مسرحي «مراكون» من طريق الرقابة فأكتفت بنشرها في كتاب ، ثم قللت بعدها مسرحياتي الأخرى التي ظفها

وفي تقديري بالنسبة لمسرحياتي نشر المسرحية التوثيق في كتاب مهم وهو ورووي ، لأنه يمكن أن يخلق ما يفتقده من تراث متصل وثابت ، لأن مسرحياتي على طول تاريخه قد اعتمد على الإهداء والتقيض والتولفات غير المسجلة . والتي فصحت موضوعها باختلاف الفرق التي قدمت . إلا في بعض الحالات النادرة . وطبيعي أنني أراعي دائما في كتابة مسرحياتي أن توجه إلى العرض في دور عرض بعينها أو على أيدي فرق يمكن أن تؤديها على المستوى المناسب لموضوعها . فليس من المنقول أن أكتب مسرحية مثل «بطير القدم» عن رفاة الطهطاوي لتقديمها فرقة المصمك أو دور عرض القطر الخاص على إطلالتها

س : هل تاحد الجمهور في الاعتبار قديما أو متصرا ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ولتوزيع عنصر الانتاج ؟

ج : الجمهور هو الأصل والأساس . بالنسبة لأي كاتب مسرحي . ولأن لا أكتب مسرحياتي بحد القراءة بل تقبل أمام الجمهور فلا بد أن يكون للجمهور عند الاعتبار الأول . إلى لا أكتب حرفا في أي عرض ودعني حال من وجود الجمهور . فالجمهور معي على الدوام في أثناء معاناة الخلق . أجلس معه على مقاعدته في الصالة وأنا أكتب النص فوق مكنتي في البيت . إن الجمهور هو العنصر الطافي على كل العناصر في المسرح ، لأن النص ، كالعرض دائما . لا يستند أبدا لمقرانه وهو إمكانية التجارب إلا من وجود الجمهور مع المؤلف داخل النص . ولهذا فانا لا أكتب مسرحياتي وأنا جالس صامت في هدوء على مقعد مكنتي ، وإنما أكتبها وأنا واقف فاطلق صياغ مع نفسي في كل شخصية أتولف عن الكتابة أحيانا لأني أصعب من تقصص الشخصية التي أرميها في النص ، في طريقة التعلق أو الحركة أو استعمال عبارة معينة هي التي يمكن أن يجابوب معها المشاهد أولا .

ولكن ليس معي هذا أي أساق وراء محاولة استرضاء الجمهور . ومن ثم التجهي على البناء الدرامي في أثناء المعالجة . على العكس ، إلى مثل هذا المحرص على استبعاد الجمهور إلى النص في أثناء معاناة الخلق إنما أحاول أن أقطع على خط المرجية في أن أكتب ما يمكن أن يرضيه في الصالة . إنما محاولة لامتلاء الجمهور بدلا من الوقوع في أسره . ولم يوان ذلك اعتباطا ، بل بعد ممارسة الكتابة وعرض أكثر من مسرحية . لقد سمعت أن لشاهد مسرحياتي ليلا وأنا جالس في الصالة وفي غايب دائما ، لأرغب الجمهور وأتحدث لجواره ، وأحس بنفسي في لجواره ، وأتأمل معه وبه في محاولة مضنية لما يمكن أن أصبه التجرد عن نفسي ، وسيان أنني كاتب المسرحية أو صاحب هذا الكلام الذي يتلقاه ويحرك به لستل أمامي على خشبة المسرح

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وحريث ليعمل ؟

ج : أنا لأهدف في مسرحياتي إلى أي غاية أخلاقية ، وإي أسعى من خلال معالجة موضوعاتها إلى تثبيت مآزاه من قيم صالحة يمكن أن يتصور بها كيان الإنسان للشاهد ، وفي نفس الوقت تسلبه القيم الفاسدة . ومحاولة استبعادها والتضخيمها بالسحرية اللادعة . ومن هذ تقوم مسرحياتي على نظرة إيجابية . لأنها تحاول عرض الوعي الإيجابي ومن ثم للمعرفة الصحيحة . عفاق الأشياء لدى الجمهور وذلك أساسا أنطلق منه لإثارة شغفه بما أنصه به ، واستنكاره لما أحاول أن أظهره به ، بحيث أصل به في النهاية إلى تحكيم عقله ، ومن ثم

بفرعية معينة في كل مرة ، ومن المهم أن تؤدي في النهاية إلى شكل لم يكن
 لنا للمشكلة من قبل . هذا هو قانون الحلم المسرحي ، وهو القانون المسرحي
 الأول . وأصعب مثالا لذلك لتفترض أن هناك مشكلة ما بين أب وابنه ،
 وأنه قد حدث نتيجة لهذه المشكلة اجتماع بينهما - أي موقف اجتماعي -
 عندئذ يتعمق أي موقف في النظر الثاني وقع هذا الحدث على الأم . وهذا
 الواقع يشكل رأيا جديداً ثم مرى بعد ذلك وقع الحدث على الابن نفسه
 وهكذا إنها سلسلة من المصائب تؤدي إليها الصراع بين الأب والابن .
 فتؤدي بنا في النهاية إلى بناء المسرحية

س : هل تبدأ المسرحية من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل
 يختلف السبب في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : النتيجة واحدة لا يختلف . وقد تكون البداية قصة خاطرة ، أنا شخصياً أفكر
 في مسألة تشغلني في هذه الأيام . وهي قصة الاستثناء أمام الكتاب على
 الحياة الذي يحيط بنا . قد تكون فكرة . لكنها في الواقع قصة لا بد أن
 تتجسد في أشخاص من أعماق معينة . ولابد من معرفة فلسفة هذه الأعماق
 للدخول معها في مناقشات طويلة . لأن المسرح عندي يبدأ معطاه قبل
 الكتابة

س : عندما يكتمل الفكرة ؟

ج : عند الوصول إلى حد أدنى من التصور لفكرة ما أكتب في القصة مثلاً .
 قبل أن أفكر تبدأ الكتابة . ثم أفكر في أثناء الكتابة

س : مسرحية الفرائير مثلاً هل بدأت من فكرة أم من شخصية ؟
 ج : بدأت من شخصية الفريزر . وعند وقوع المصادف بين فريزر وبينكم نتيجة
 لمصادفات السيد قليلاً للفريزر . وحدث على طلي مسألة الفرد على فكرة
 الفريزر . وبدأت تتجسد في شكل مسرحي مختص . ثم بدأت عملية
 البحث والاستعانة بالأشكال المسرحية كالفريزر في يخلق مسرح مصري
 وكانت هذه الأشياء تأتي لحظة انشغال بالفكرة في شكل بدايات أنا
 مؤمن بالتلقائية في الفن . وأن التفكير المدبر يخلق أشكالاً تعبه الفن . أما
 الفن الحقيقي فهو عملية تلقائية يقوم بها الطفل دون جهد . ولهذا لا أؤمن من
 يقول : أنا عصرت حتى عصراً شديداً وقطعت ورثاً كثيراً . كل هذا هراء .
 إذا لم يخرج الفكرة كأنه جازير يركل من النفس فلا داعي لصحتها بقوة من
 المياه العميقة . وفي هذه الحالة قد تكون الفكرة حقا غير ناجحة . ولكن
 الفن الحقيقي يكون ناجحاً في النفس البشرية . فلا ينقصه إلا أن يحطم
 القشرة ويخرج فإذا هو لم يستطع تحطيمها كان معنى ذلك أنه الخبير ميت .
 وإن أي عملية لتحطيمه فكرياً . وعنه إرادياً على الورق . هي كتابة في
 موضوع ميت . لابد أن يكون الموضوع حياً . يخرج تلقائياً . ويخرج تحت
 ضغط الفكرة للتحية الثانية . لأنه في هذه الحالة لابد أن يكتب . وبلا فهو
 اخرون

س : هل تقرأ لمبرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : بالطبع أقرأ كثيراً جداً . قرأت كل ما وقع تحت يدي تقريباً . لأنني أحب قراءة
 المسرح أكثر من قراءة الرواية والقصة .

س : هل الأنساب تتأثر عند المسرح ؟

ج : هي للمسرح أولاً . ثانياً لأنني أعتقد للمسرح أكثر الأشكال الأدبية تطوراً .
 لدخوله مباشرة إلى لب المشكلة وتوطئه فيها . في حين يصعب على الرواية أن
 تحلل السرد والوصف حتى تعرف من خلالها رؤية الكاتب

س : تسمى أن التعامل مباشر في المسرح ؟

ج : طبعاً . ولذلك كانت رواية (ميوبيوك ٨٠) كلها حواراً . لأنني كنت أريد
 الدخول إلى المشكلة مباشرة . أنا لا أميل إلى توضيح الوقت في الانزلاق إلى
 تفاصيل لا لزوم لها . قد تكون المشكلة في قنات مفكر ، يجب التفكير للثبات
 وليس التفكير للتعبير . أريد أن يذهب إلى التفكير ، وعكساً خلق الفن

س : وكيف يتحقق هذا في الدراما ؟

ج : الدراما نوع من التفكير عمداً مثل المادية الجدلية . إذا كان هناك وجهة نظر
 درامية لكل شيء . فإن هناك أيضاً وجهة نظر استاتيكية . الدراما هنا تقيس
 للاستاتيكية ، بمعنى أن هناك كاتباً يلف عند شخصية ما ويتغلب ساعات
 طويلة في وصف هذه الشخصية ، ومع ذلك فإنه لا يقصص إليها شيئاً ، وليس
 الشخصية كما هي . وهذا هو طراز التفكير الاستاتيكي . وهناك كاتب آخر
 يصف الشخصية من خلال صراعها مع مشكلة يعيش في داخلها ، فالتركز
 أن الشخصية عند هذا الكاتب الأصغر تسير وهذا هو طراز التفكير
 الدرامي

س : من الكتاب المسرحي الذي فقت نظرك ؟

ج : كلهم في ناحية ، وشكبير وحده في ناحية أخرى

س : أقصد من الكتاب العرب ؟

ج : بصراحة أنا لا أعجب بالأفكار المبنية على أفكار هذه وذلك عندما يأخذ
 الكاتب نكته ليحولها إلى فكرة . المسرح لابد أن يحتوي من كل النواحي
 وأحرار مسرحية قواها هي مسرحية «بوبروس ليهير» . وهي مسرحية سياسية
 ولكن لتأمل في كيفية تناول الشخصيات والشخصيات دم ولحم وصراع
 وطموح وقنصير . أما أن ألف عند حكاية المبد الذي أزال شعر رأسه من
 أجل الكتابة على هذا الرأس وأن أصبح من هذه الحكاية مسرحية ، فلا .
 إنها نكته . المسرح شيء خطير جداً . الخطر من أن يستعمل وسيلة للكاركاتير
 السياسي . أو لكل هذا القراء الذي لعله . ولذلك لاني شخصياً لأعده كل
 ما كتبه إلا محاولات . ولكنني إذا كتبت في المرحلة القادمة سأكتب مسرحاً
 حقيقياً . وفي رأي أن المسرح هو لغة ما يمكن أن يصل إليه إنسان من خلال
 موهبته . ومن خلال ثقافته . ومن خلال أخلاقه . وهذه الأشياء لا تتوفر
 بعمادة إلا في من متأخرة من حياة الإنسان

س : هل هو نوع من الصبح في المعرفة ؟

ج : هو الصبح . وهو المندوة على التناوب وعلى النظرات الدرامية لا الأحادية .
 لأن الإنسان الصغير السن هو في غالب الأمر أحادي النظرة . مثل شخصية
 محمد في اللحظة المخرجة . وشخصية فريزر في الفرائير . أما عن الكتاب
 المسرحيين العرب فإني أعجب بأعظمهم بتدرجات متفاوتة . نهار عاشور .
 سعد الدين وجيه . لعل الخولي . ألفريد فرج . محمود دياب . علي سالم .
 ناهيهم جميعاً وأعجبهم بأعظمهم

س : هل تقرأ من النقد المسرحي . أصوله ومبادئه ودرجته المختلفة ؟

ج : إطلاقاً أنا ضد الدراسة في الفن من الممكن أن أجد منحرفاً في هذا ،
 ولكن هذا نابع من طبعي الفني . إن دراسة أي شيء ترهقك على التأثر
 بأفكاره . ولذا فإني أقوم بعملية مقاومة . بمعنى أنني لأدخل في تفصيلات
 الدراسة . لكنني أتكهني أو أستعمل الحس . أقول في صراحة لامة إنني لم
 أشر لحظة طوال عمري بحاجة إلى دراسة أصول المسرح . إن ما أحسه
 أنس أنه هو المسرح . وأن ما كتبه بشكل أو بآخر للذي للذي وصلت إليه
 في فهمي للمسرح . وشأن في هذا هو شأن في القصة . فعندما أكتب الآن
 قصة قصيرة فإنني هذا يعمل عملياً للقصة القصيرة في هذه اللحظة . وفي
 أكتب قصة أخرى إلا بالوصول إلى تعريف آخر . وهكذا

س : ماوضعك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟
 وماالنتيجة ؟

ج : التجريب شيء ضروري . لكن التجريب ليس هو التجريد . كلما احتار
 الإنسان موضوعاً جديداً فهو بحاجة إلى الصراخ وسائل جديدة . وإلا
 فالوسائل التقليدية لن تصلح . ومن هنا فالتجريب عندي ليس مقصوداً
 لذاته . بل هو مرتبط بالموضوع نفسه . لم يؤد اللديا وبهرها غير التجريب
 في حد ذاته

ليس له مورد ولا تنظيم له

مسرح القطاع الخاص أيضاً يحتاج التفرغ ، لكن أظن أن القسرح عندك مثل فكرة شائعة لعدة أشياء ليست للثمة إلا واحداً منها .

ج : نعم هناك أشياء فكرية وحسوية . تأمل شكل القسرك (القطاع) نفسه ، أليس يشاهد معركة (محاكاة) مسرحية يشهدها مصرية . أولاً لا يحدث التبادل ، ثم يتم لجميع أكبر عدد من المشاهدين ، ثم يستشهد البعض البعض الآخر ، ويقولون : شاهد بالفلان ! وفلان هذا يصي المشاهد . وفي النهاية هي في الواقع مسرحية ، فهناك من يمثل دور الظلوم الذي يحاول أن يبرر موقفه ويستغنى الناس على الآخر ، على نحو ما يفعل الممثل في أية مسرحية مؤلفة . في تبرير موقفه واستعداد المشاهدين على الممثل الآخر . وهذا الآخر يحاول أيضاً استعداد المشاهدين على الممثل الأول ، ويقوم بشرح قصته . حتى نهاية المعركة (المحاكاة) المصرية تنتهي إلى المسرح ، فإن هي انتهت بانصاحته كانت مثل النهاية السعيدة في أغلب المسرحيات ، وإذا هي انتهت في قسم البوليس كانت مثل النهاية الدرامية في بعض المسرحيات . إذن هناك شواهد كثيرة جداً للمسرح في حياتنا نحن المصريين .

أنا مثلاً عطرت في فكرة مسرحية أسقط فيها أن الناس في العادة يتوقعون فتح الستار ويده القليل ففكرت في أن تحدث معركة (محاكاة) بحق بين اثنين من المتشبهين بطرم المظجون على أرضها بإحداث ضجة وصخب ، على أساس أن المعركة (المحاكاة) بنيت لسبب عظيم وأساسي ، ثم يضع أحدهما رجلاً وضع يده على كتف زوجة الرجل الآخر . ثم يصعد هذا الكلام على المسرح ، لأن القسرح يجب أن يأتى في كل مرة شكلاً غير موقع ، فليس هناك شكل واحد للمسرح .

مس : ليس هناك شكل واحد للمسرح ، وإنما هو وسيلة أو محاولة لانطلاق الوسيلة الحاطية الذات الحاطية .

ج : الوسيلة الحاطية الذات الحاطية وإشراك الناس أيضاً هناك مسرحية كتبها من فصل واحد . وفقاً لفكرة القسرح على هيئة لعبة يشترك فيها الجمهور ، لعبة يلعبها الملقون مع الجمهور ، حيث يصعد ناس ويتزل ناس ولهم من يكسب ولهم من يخسر . وفي أثناء اللعب يحدث موقف يتطور إلى مسرح يشترك فيه اللاعبون . المسألة تحتاج إلى اختراعات في الشكل .

نعم أنه مسرح تجريبي ؟

ج : بالطبع هو مسرح تجريبي . وهذا المسرح موجود في أوروبا . وهناك مسرح تأمل لا يتكلم فيه الملقون بل يجلسون جلسة صعبة ويستمعون ببعض الحركات الجسدية التي يطلب من الجمهور القيام بها وهناك تجربة صحت . وأيضاً هناك نوع من الغناء الغريب للغاية ، يجلس فيه الناس على بساط ، وليس هذا الغناء كلمات هو مجرد بل أصوات . ويظل الجمهور مع الملقى هكذا لمدة ساعة مثلاً . وهذا نوع من القسرح في رأيي .

مس : هل هناك تناغم بين هذه الأصوات ؟

ج : للمنى هو الذي يقوم هذه الأصوات .

مس : امتداداً لفكرة القسرح ، هل وجدت خصائص الذات الحاطية المصرية ؟

ج : خصائص الذات الحاطية المصرية مختلفة عن خصائص الفرد المصري كثيراً ، بل إن فيها من القيود ما يطوق عيوب خصائص الفرد المصري .

مس : كيف ؟

ج : الحاطية المصرية طائفة إلى حد كبير وغير حادة ، على العكس من الحاطية في الخارج . مثلاً قد يكون الفرد في الغرب طائفاً ، لكن الحاطية هناك عادلة والفرد عندنا عادل ، أما الحاطية هناك في أفكار الأحيان .

وما أوجه هذا الظلم ؟

ج : التواضع . فلا مبالاة التصير إلى جانب القوى على حساب الضعيف .

هل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : كل محاولاتي التجريبية بالنسبة الذي ذكرته ، وهو في أضطر إلى اختيار تجربتي رسائل أخرى غير التقليدية للوصول إلى حقيقة أعرفها أنا .

مس : لعلك تعتمد نظريتك في القسرح ؟

ج : اعتقد أن نظرية القسرح ظلمتى كما ظلمها ظلمتى لأن كل الناس طالبون بالكتابة على طريقة القسرح . في حين أن الكتابة بهذه الطريقة تحتاج إلى أجيال معالجة من الكتاب ، يستطيع تشكيل ثراث مسرحي يستضاء به خلق الإنتاج المسرحي للمسرح محدود للغاية ، هذا إن لم يكن معلوماً قد يكون موجوداً بشكل عفا في التوثيق مثلاً ، لكن في صورة عمل فردي . ومن ثم لم يستطع أحد أن يطرقه . لم تزل هناك فجوة صعبة . أنا ظلمى هذه النظرية فارجع ذلك إلى اتصالها بالنسبة الذي صد الطريق على كثيرين في محاولة استكشاف هذا الموضوع .

مس : لماذا ؟

ج : لأنهم اعتبروا هذه النظرية وكأنها شيء خاص بي ، مع أنها في الحقيقة ليست خاصة بي . هي نظرية في فهم المسرح ، تنتهي إلى أن المسرح وسيلة عضوية أي جسدية ، للمتعلم الفكرية ، وليس مجرد مشاهدة للعبة .

مس : تعتمد عبء الانتقال ؟

ج : ليس عبء الانتقال فحسب ، بل الوجود في حالة القسرح . وهنا أقوم بعملية ربط المسرح مثلاً بالرأس ، والذكر ، بالفرس على الكاهن بالزار ، بكل الأشكال التي يتحرك فيها الجسد ، لأن هناك ما يسمى بالذات الحاطية ، التي تحول بها وبين التجمع والتجانس والتكاثف . ومن ثم اللعبة - فرديتها الشخصية التي ينتهي إلى المسرح عليها واتقاعها حتى تعود بتجديدها من الرداء الفردي وعالم الذات الحاطية ، تريد تواصلاً جاعلياً بحلق ذاتها أكبر من مجرد اجتماع شخصي أو عائلة . تريد ذاتاً ليس لها هدف إلا التواصل في حد ذاته . هذا التواصل الذي يؤدي إلى عملية التطوير التي تحدث عنها أرسطو . فالإنسان عندما يخرج مسرحياً من المسرح فإن هذا يعني أنه تواصل مع الناس في مشاهدة المشكلة وحلها . فإذا استطاع أن يتواصل إلى حد أن يمثل هذه المشكلة مع الممثلين فإنه يكون قد حقق هذا التواصل أو القسرح بدرجة عظيمة للغاية .

مس : هناك الآن محاولة لإشراك الجمهور في المسرحية ، بمعنى أن خطوات عرضة توضع للمسرحية ثم يقوم الناس بالمشاركة في إطارها .

ج : فعلت هذا في مسرحية «الفرافير» .

مس : لكن المشاركة لم تتحقق ، بالرغم من أن لها جزءاً كان ملوكاً للمشاهدين .

ج : هذا صحيح . كان هناك جزء قد تركه للمشاهدين ليود غرور عليهم .

مس : وكانت نظرة متقدمة في وقتها ؟

ج : طبعاً متقدمة جداً في عام ١٩٦٣ كان هذا شيئاً جديداً ، قد يكون على العالم كله ، كان الجمهور - بعد انتهاء العرض - وفي أثناء ولحق أننا والمخرج في الخارج - بأننا لنا نقاش . وكنت أريد هذه المناقشة أن تتم داخل المسرحية نفسها ، لكن المخرج رأى رؤية أخرى ، وهي الاستعانة بالمسوحات والتجربة في رأيي مارالت مفتوحة حتى الآن ، أظن أن يجرى بها من يستطيع أن يناقش الجمهور مباشرة . ومناقشة الجمهور ليست حرية على المسرح المصري ، فعل الكسار كان يناقش الجمهور (الدخول في كالمية معه) ، ويطلب صبراً وغيرهما كثير . المناقشة تفسى من طغرس المسرح ، وفقاً لم أنتو مجديد ، وكل ما هنالك أنني وضعت هذا المفيد ملتزماً بفكرة القسرح التي هي فكرة القاعدة السعيدة . أن الجمهور إذا لم يكن مشتركاً في العمل المسرحي فكأنه لم يمسرحاً . وإذا لاحظنا القسرح في القطاع الخاص فإننا نرى الجمهور «يرفرغ» نفسه كما يفرلون من أجل أن يضحك هذه (الفرقة) هي محاولة من الجمهور لأن يتمسرح ، لكنه تمسرح مذهب ،

المتكلم في مسرحي هو المكونة التي تتضمنها المسرحية

س كيف هذه المكونة ؟ ج : هي " وحل بقصتك حجة هذا في المسرحية قدر من الوعي به ؟ وكيف هذه ؟

ج : إلى أسألك هنا هل وجود الإنسان على سطح الأرض هو وجود حقيقي أم وجود جهل ؟ الدراما هنا ليست ضد عدم الدراما . الدراما مقابل الجهل ومثل البلاغة في القصة عدم الدراما في المسرح . هي أد كل جملة حوار في المسرحية لابد أن تكون خاصة جداً بحيث لا يستطيع أن يفهم إلا شخص بعينه في موقف بعينه في لحظة بعينها . وهذه اللحظة التي قبلها . وهذا تصبح كل لحظة في المسرحية لحظة درامية متحركة على محور تدفع للمسرحية طوال الوقت إلى أقصى قدام والإيهام

س لإيهام ؟

ج : نعم الإيهام مثل ضوء السبارة الذي يضيء طوال الوقت فترى أشياء جديدة . مع كل حركة درامية تكشف شيئاً جديداً . عاطفة جديدة أو حدثاً جديداً . بشرط ألا يكون هذا الشيء جديداً فحسب . بل درامياً في نفس الوقت . يدخل في موضوعها . ويحكم عملية الصراع الدرامية في داخل هذا الموقف . أعطد أنها صعبة وفي حاجة إلى أنظمة

س هم هي صعبة جداً . وفي حاجة إلى أنظمة

ج : ليرجع إلى سطحي ماركس أنطونيو وبرونو في ذلك برونو قصير . فكلامها يبدأ بحصة درامية . لقد تكلم ماركس أنطونيو عن محسن برونو . وكان كلاماً عظيم في محسنه زاد من تفهم الأمم فيما لوكنه من جريمة . هنا برع من التفكير الدرامي . الذي يهدف به نصيب يريد أن يدفعه إليها . وهذا ماأعنيه بكلمة الدراما . وكان من الممكن أن يبدأ المحطة بسؤاله عن الحقيقة التي لوكنها هذا الرجل (برونو) . وحياته الحقيقية . وهكذا . لكن ماركس أنطونيو بدأ المحطة بتصيد محسنه ومآله . وبين صدقته ليعبر كوكب هذا ليظهر أنه ليس بالرجل العادي وأن جرمته ليست عادية كذلك . وهذا أحد الحيل شكلاً درامياً وهذه هي فكرة الصراع الدرامي

س هل بقصتك تخفي هذا قدر من الوعي به وكيف عتقه ؟

ج : بوس وعيا بل فكرة . أهدف موهبة . فليس كل إنسان قادراً على عمل حوار درامي حينذاك لوأثرت لديه النية الحسنة . بل لابد أن يكون قادراً على جعل كلامه درامياً . هي المحطة - لابد أن تكون درامية . أي منظورة على صراع . فيها الشيء . وفيها نصيبه أيضاً

س ماالهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكب للمسرح وفي ذلك دار عرض بعينها ؟

ج : أحياناً يكون في ذهني دار عرض بعينها . أو المسرح الذي ستعرض عليه المسرحية . أو مجموعة الفنانين . وهذا ليس عيماً . وهدف للمسرحية هو هدف الفن عموماً . الإبداع المنتج المفيد

س الإمتاع والإفادة ؟

ج : الإمتاع والإفادة والتوصيل

س هل يمكن الاكتفاء بقراءة المسرحية ؟

ج : بالطبع لايمكن . هذا هراء . المسرح المقروء لا وجود له في العالم

س هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئاً أو متراجاً ؟ وماأثر ذلك في بناءك للمسرحية وفي توزيع حصص الإمتاع ؟

ج : هذا سؤال مهم ينبغي أن أدخل إلى الجمهور نفسه كأننا مخاطب ذاتاً جاهية متصورة . وهنا يختلف الأمر من كاتب إلى آخر وفقاً لدرجة على التشخيص وعلى مخاطبة الذات الجاهية وسهوا . وتأتي هذه القدرة بالتدريب . أنا مثلاً من كثرة مشاهدتي مسرحياتي استطعت أن أعرف كيف أقول

س كيف

ج : أجمع مايسمونه بلغة المسرح (إيهامات) . بعضها يسهل على الجمهور (يفرق) . والآخر لايمره الجمهور أدنى فتاة

س تأخذ مثلاً على ذلك ؟

ج : في الترافير مثلاً . عندما يستعرض الترافير للعامل . وضعت للآتين مكتبة مما عالجأروب معه الجمهور ومنه عالم بشعر به . وعن هذا الطريق أستطيع أن أحس خصائص ظلال الحياة المصرية . ماذا يحب مثلاً . ومن خصائص المصريين حيم الشديد للحب بالكلمات والأمثال . والثقافية . وتعبير الحروف في الكلمات . وهذه خصائص غير معروفة في شعوب كثيرة . فإذا قدم الكاتب المسرحي هذه ألعاب باللفظ أو غيره ضج المسرح بضحكات الجمهور . وهذه خاصية من خصائص ظلال الحياة المصرية

س : أنا أرى ذلك في سالك للمسرحية ؟

ج : يستمتع الكاتب بقدر إمتاعه لظلال الحياة

س أنت لاأنت صاحب . وهذه هي مشكلة مسرح المصري . أنت تبيع وتوصل رسالة

ج : وهذه هي الرسالة الممتدة

س : هل هو برع من الاستدراج لتوصيل الرسالة ؟

ج : كلا . ليس برعاً من الاستدراج . لابد أن تلي الرسالة جملة حتى من الناحية الأخلاقية . أنا لاأقول لك مباشرة إن الصدق فضيلة وإن الكذب رذيلة . فهذه رسالة غير ممتدة . ولكننا نكون جملة إذا قلنا لك نصاً مسرحياً نستف من خلاله أن الصدق نفع . دون أن أقول ذلك . وهذا لايتأت إلا في حالة الاستمتاع به

س : منالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معربة أو مجرد إثارة وعربك للفتور ؟

ج : أستطيع أن أقول إن أهداف الكاتب للمسرحي كدوائر الماء . وهناك دائرة كبيرة يصنعها فيها . وهي أن يثير البشرية

س ماأهداف هذا التثير . أو الضم التي يرمى إليها هذا التثير ؟

ج : أن يحيا الإنسان سعيداً ليس هناك شك في أن معادة الفرد الفاضل هي الهدف النهائي . وما أن معادة الفرد لايتحقق إلا في المجتمع سعيد . كان الهدف النهائي هو معادة المجتمع . وما أن معادة المجتمع لايتحقق إلا عند دوال الظروف التي تجعل الإنسان سعيداً في المجتمع . فعندئذ تكون المعاسة عدى أو أكون أنا عند المعاسة . ليست أهدف المعادة بمعناها البروجواري . بل المعادة في أن يسعى الإنسان كالأعضاء في الجسم الواحد . فالعضو في الجسم الإنسان يسعى ليؤدي وظيفته بشكل طبيعي لا يرهق فيه وبلاكليل . وعندئذ يشعر العضو بالسعادة . ومعادة الإنسان تكمن في إتاحة الظروف له لكي يؤدي وظيفته في المجتمع عيشه واكتفاله . وأعتقد أن هذا هو الهدف الأبعد من الاشتراكية . لأن الاشتراكية ليست هدفاً للبشرية بل وسيلة لأن يعيش الناس مترجحين . وأن يصلوا في نشاط . ليست المعادة مرادفاً للكلل والنوم والحرير والنعاس والسيارات المفارقات

س قد تكون تحقيق الذات ؟

ج : تحقيق الوظيفة هو طريق أدلة الوظيفة

س وظيفية الإنسان ؟

ج : نعم وظيفية الإنسان . هي اليوم لم يبدأ الإنسان بعد في تحقيق وظيفته . لأنه مازال مشغولاً بالطعام والشراب والتفصيل . وعندما يؤدي الإنسان وظيفته يكون لائق كثيراً من مجرد أو يوجد . مجرد أن يعيش . مجرد أن يظل صحيحاً سلم الجسم

ألفريد فرج

المسرح والأخلاق

سنة طيبة حملت إلى من الوطن دعوة أن أفنى بقاء مجلة «فصول» في مقال عن تجربتي للمسرحية ، بعد هبة من القراء في بلادتي امتدت
سبع سنوات .

والذا كان على اليوم ما أقدمه للقراء من «تجربتي المسرحية» ، فإن المزايا من المسرح الذي بذلت له معظم قصري هو المدخل اللازم لوصف
جوهر هذه التجربة ، التي لازمتي أفواكها منذ صار هذا الفن حرفتي وصناعتي

ومن الطبع أن كنت في تجربتي الطريقة المؤثرة أنظرى بحكايات الشراب جميلة من أساطيل وأبطال ، ومن يسم شبعنا وراحة العظماء في
السودان ، ويظرب صرخة في فرنسا ، وبعد الله التدم في عهده بأعالي الرف ، رجب السيف والقلم ، الشاعر الخالد ، محمود سامي البارودي في
سرنديب ، والفصح محمد عبده في استانبول ، وأحمد شوقي في أسبانيا

وكنت أنظرى بحكايات زملاء في من أبناء جبل مطريق في الوطن العربي وأفريقيا ، أو معزولين في الوطن لا يحملون ، فأقول إن في جملتهم ليست
إلا قضية صليبة وجزلية وشخصية ، [ليست إلا ذلك لا يخفى لي أن أفرج من تاريخه .

وكنت أرقب في صفحات الصحف الواردة من الوطن أبناء الفنانين الكبار الزائرين مصر ، والحفاوة تقف حولهم كأفواش النصر تتلألأ عليها
أسمائهم فرانك سيناترا ، روسوس ، إيراينث تيلور . بل أقر للدليل ، فأزدد مع فاعلم الكبير ، الشاعر الوطني أحمد شوقي ، لصيدة الهزابه
الرائدة .

اصطلاح النهار والليل يسمى
الأكرا في الصبا ، ونظام قس
وسلا عصر : هل سلا القلب عبا
أو نسبا جرحه الزمان للزمن
كنا صمرت السبليل علسه
رق ، والعهد في السبليل القس
مسقطر إذا السواصر دنت
أول الليل ، أو هوت بعد جرمي
أحمرام على بلاسلسه السور
ح حلال لسطير من كبل جنس ١٩

وحقيقتنا في المسرح ، التي لم نجد عبا أبدا ، قد خطها لنا براع ذلك الأستاذ الجليل الشاعر أحمد شوقي فوق سائر المسرح القومي العربي
بالأزبكية ، في بيت من الشعر هو مناط إبداع الفنانين المسرحيين أولا وآخرا ، وشاعرهم الذي أبلوا تحت لوائه .

كب شوق فوق سطر الأزبكية يبه الفهير .

واما الأمم الأخلاق مابلسبت

فإن هو فعبث أفعالهم فعبوا

لقد طلع الجمهور نحو هذا السطر القرمزي الجميل متى علما ومفا ، مع حوى الكلمات أو مع ربيع الجرس ، يتربون بشكف أن يتحسر عن سحر
من السحر ، وعن حياة من الحياة ، لما ينخره لهم من إبداع وجمال ، تحت شطر لا يبل ، هو حقيقة الفنانين والجمهور المسرحي جميعا ، ومنطق
ذلك التواصل السحري بينهم ، ومعتاد التواضع للصلبي أن الفن وفاد من روحه الأخلاق القومية ، معي ومعي ، بها وغاية

وقد كان بعض الأعداء بظاهر البيت الشعري يحسبون أن أحمد شوقي قد انحطه ربة جريح للنص ، وتركبة للمسرح الأخلاق بلقي الطعي
للكلمة ولكنهم لو تأملوا البيت تأملا يقضيهم إياه الشاعر الكبير ، وفي سياق إنتاجه المسرحي ذاته ، ففهموا لشي الذي يقصده بالأخلاق ، والذي
يستند دلالة لما يحنيه المعلم الكبير لوسطو «بالأخلاق» .

لقد بين أرسطو أن الفضيلة الأخلاقية وأن الخير إنما يعرفان العقل بالقياس إلى مخرج أو مبدأ عقل . وقال إن غاية الإنسان هي أن يحب المجتمع ، وأن يتصل بالفضائل الاجتماعية . وعلى رأسها فضيلة العدل . وإذا كانت قيمة الشيء تقاس بقيافته . فإن الإنسان - وغايته الفضائل الاجتماعية - هو حيوان سياسي

وبمضى هنا أن نفحص من الدكتور زكي عييب محمود من كتابه «مجتمع جديد أو الكارثة» حول أرسطو . حيث يقول :
«كنت متأثراً بما أعرفه من رأى أرسطو في السياسة وكيف يربطها بمفهومي من الأخلاق . فقد كانت الأخلاق في غاية أهميتها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذي هو عضو فيه . فإن السياسة هي في صميمها فرع من الأخلاق . لأنها لا تريد شيئاً أكثر من أن يتصلق الخير للدولة في مجموعها . وأن هذا الخير العام لا يمكن فهمه فيها واضحاً إلا أن يكون حاصل جميع الخير الذي يهبه الأفراد .
وعلاقة المسرح بالأخلاق عند أرسطو أوضح ما تكون في كتابه «في الشعر» . فقد أكدها بقوله «يلزم أن يكون لكل تراجمها ستة أجزاء هي التي تعين صلتها للميزة» وهي : القصة ، والأخلاق ، والمهارة ، والفكر ، والمنظر ، والثناء» .

وعن هذا الشعر أقرأ بيت الشعر الذي صاغه شكسبير ليوين جين مسرحنا القومي الجديد وأنهم دعونه على أنها تعني

أن المسرح أخلاق بالضرورة

وأن الأخلاق اجتماعية

وأن السياسة فرع من الأخلاق

وأن التخصصية القومية التي يكتسبها في المسرح هي محصلة الأخلاق الاجتماعية . أي القيم والمثل العليا التي يلتزم برسالتها كل في حيزه .
على هذا الأساس عرفت المسرح فناً أخلاقياً وسياسياً . يتشدد الاستحسان الاجتماعي ويمرر من التطلمات الاجتماعية والسياسية . ويهدد بالضرورة سبلاً من الأفكار وأماط السلوك الاجتماعي . ويبتد بأشدها

ذلك هو الفكر الذي اعتنيت إليه من خلال تجريب الشخصية . ودمجت مع أفكار بالفضائل من جرائه . ولعرضت به وإياهم للزوم والاشتهار والأضواء

لقد كانت القيم التي أصبحت من خلال تجريب القضية هي الثماني والتزامي . والتي صارت أنشدتها وأحضر عليها هي أكتب للمسرح

هي

العدل - الحرية - التضامن الاجتماعي - استغلال الإرادة الوطنية وتثبيت الهوية الوطنية والقومية - العمل والإنتاج والمسؤولية الاجتماعية - تكريم الطفل - الأصالة مع التحديث (راجع حلاق بغداد - سليمان الطلي - عسكري وعلمانية - الزهر سالم - النار والزيتون - على جناح التريزى وثابته لغة - رواج على ورقة طلاق .)

وكتبت والتزامي في مواجهة منظمة مع إرادة بني أن تفسر للمواطنين على لهم غير القيم . من بينها

التعريب بدلاً من التحديث وعن الأصالة المولدة بالتواصل القومي العربي

- التنافس والسابق المزدى بدلاً من التضامن الاجتماعي

- «الظهورية» بدلاً من العمل المنتج .

- المسؤولية الشخصية بدلاً من المسؤولية الاجتماعية

- التعلق بالخط والفرصة كقيمة شبيه بدلاً من الواقعية التي منافعها الطفل

- فهم المجال محمداً عن الهوية القومية تحت شعارات التزاوة «الفن للفن» و «عالية الفن» .

وما أرمه المسرح في نظري سوى نتيجة للمحاولة المتصرفة من خارج الحركة المسرحية لاستبدال توجهات للمسرح غير الاجتماعية بتوجهات المسرح الاجتماعية الضرورية . وللمحاولة المتصرفة من خارج الحركة المسرحية نقل القيم التي لا يقوم مسرح في القلب إلا على أساسها . دون القدرة على ابتداع قيم بديلة جماعية أو اجتماعية . ولانتفاء القدرة على ابتداع مثل هذه القيم من خارج الظاهرة الاجتماعية أو في مواجهتها

إن القلم الذي يوقع قرارات المحرمان وعلى القيم . لا يستطيع أن يغير الهوية القومية والاجتماعية لمجهر خاصي التذاكر الذين يملكون حريمهم . الباقية والأصيلة دائماً . في التحول إلى المسرح والمخرج منه .

وإذا كان لي أن استطر في وصف تجريب المسرحية إلى وجهها الآخر . وهو الشكل المسرحي . فإنني أعتقد أن كل منسجت إليه في هذا الإطار هو تحقيق شعبية أوسع لمسرحي خاصة . وللحركة المسرحية عامة

ولم أحد من التزمى ، بالأخلاق ، ، أى بالقيمة الاجتماعية للمسرح - ولنا أسى للجاليات الشعبية - لم يكن يسعى في فرد ، وإنما عمدت إلى العودة إلى الأصول والمناخ الشعبية لفنوننا التصويرية والاستعراضية الساقطة - فتبتا للأصالة والمجهر - وللهوية الوطنية لفتنا الحديث لهذه الغاية استلهمت تراثنا القومي والشعبي ألف ليلة وليلة - والمخاطب - وملحمة الزير سالم - واستلهمت من بيع الكوميدى الشعبية (عسكر وحرامية) وأبلودونا الشعبية (جواز على ورقة طلاق) - وأعدت للفصحى مكانها على منصة المسرح حتى لا يحال الكوميديا الهزلية ولم ترد في الإعجاز إلى نفس الشيء عندما لاحظت أن المسرح الشعبي يوى رسم الصورة الشخصية (البورصة) - في حين قد نخلص المسرح في العالم العربي من هذا الشكل القبي

وبذلك رسمت في مسرحيات - الشخصيات الثابتة - ، والانقلابات البلاغية - واحتفلت بالياد الفصح - وبالنوازل الزخرفي العرف - وبالتواصل بين النخبة والجمهور - لا على الطريقة الريحية - التي أحياها والمدرها - بل على سبيل أصولها في المسرح الشعبي عند على الكسار والمجهر وحمام الطائر

ومع ذلك فقد كنت حذرا للغاية - بظن لا يستدعي أحلام الماضي وأوهام العصر الذهبي القديم - ولا أفع تحت وطأة الألبار بالأصالة الشعبية فاحيد عن يقين أن المسرح المصري والعربي هو من أدوات التحديث الاجتماعي - وهو دعوة للتقدم المعاصر والمستقبل إن في المسرح لا يقين ليس معرا للحياة في الماضي بل هو جسر للعبور نحو المستقبل - ومن ثم كان حرصى على أن يكون جوهره العقل والمنطق - وإيقاعه البقطة والتطور

إن في المسرح المعاصر كما يقين أن يكون من أدوات التأسيس القومي - ووحدة الفكر والوجدان الوطنى - والتواصل الطبقى للثقافة الوطنية العربية - فإنه يقين أن يكون كذلك هو التأسيس لللازم حركة التحديث الاجتماعي - أى للتصحيح والمدنية والعلم والعلم والطبقية المعاصرة إن المسرح الحديث مرادف لحملات الغزو الاجتماعي ضد الفيلية والحرفة والتواكل والطبقية المصحفة والتخلف والتراخي - وهو سلاح للمدنية في صراعها لغزو الريف بوز المدينة - ومن ثم تحرير الريف من قيود التخلف من عصور النجعة والفلام - دون إخلال بضرورات النهضة على أساس من الأصالة

وقد نجد القارئ في ذلك الأمر جدلية دقيقة - غير أنها ليست إلا الصورة النمكية بطريقة طيبة لما يصطرح في مختلف من جدلية نشد الاستغلال وتثبيت الهوية القومية - وتنشد التقدم والتحديث والمدنية بالجملة ذاتها

وقد كانت أصالة مسرحنا داخل جملنا كله (راجع :قالبا المسرحي ، لتوفيق الحكيم - ومقدمة :الفراتير ، يوسف إدريس - وكاتلى الذكور على الراعى الزايعين - الكوميديا المرجلة - و :مسرح الدم والدموع -) وأيضا فإن الجدالة كانت شاعلتا - ولكنى كان يلى ويصغر أن الشعبية التي يقين إلى مسرحنا تعيدها ونحدها ونصدها طيبة المناطق المحترمة التي تحدد إتامة إبداعنا المسرحي

معظم دور المسرح تذكر في وسط القاهرة والإسكندرية - ونسحر التماكر نحدد جمهور المسرح المختل في دائرة منظر الطبقة الوسطى - فضلا عن أن طقوس المسرح التقليدية - وطبيعة وسائل الشاهدة المسرحية في بلادنا - ماثول من عوامل الخرب مسرحنا في رحام الجماهير العربية

وقد عملت مدة في الثقافة الجماهيرية - وطلعت أوقاتا كثيفة من النشاط المسرحي على حد متات الأصيل من القاهرة - وكنت أرى رأى العين الخاتمة تلك الحدود المدية التي لا يمكن لمسرحنا الحديث اجتيازها بوسائله المتاحة - ورثت ذلك الحرمان المسرحي العربي العميق الذي هم معظم أرجاء وطننا تحت تلك الحدود النجعة - ولكنى علمت دائما أن ذلك ليس قصورا فيا بحس حركتنا المسرحية وحدها - بل هو قصور حضارى يتعلق بالنسبة الاجتماعية الشاملة - ويطلب من الجبل بذل الجهد من أجل التطلع عليه ومحاورته

وقد كان أعتنى ما أعشاء - وهوما أوضحته كتابة في السابق - وإن كانت علاقته ملاحظتى هذه بالنسبة المسرحي علاقة غير مباشرة - أن يتمكس الغزو - بسبب الفجرة التكيف من الريف إلى المدينة للعمل أو التعلم - ولطارئ قد يحسب الدفع المثل ودفع النجعة - فتطلب لم الريف المتخلف على لم المدينة المعاصرة - وقطع لم التحديث والتطور تحت الحصار المهدد لقيم الفيلية عن الواقع - والعلاقات الاجتماعية المختلفة - وفكر الإحالات إلى الأمثال الشعبية البالية - بنجلا عن الصلح بالمنطق العقل - والتطلع إلى المستقبل

كنت أعتنى أن يتمكس للمدنى - فليح الغزو الريف للمدينة بأفكاره القدرية - والتواكلية - وأعاط السونة المتراخي - بنجلا عن سدوكيات السعد والعلم والتنمية والعمل - وأن يلع ذلك الانعكاس الحس تحت الشعيرات الزلقة للأصالة وأخلاق الريف - ومع ذلك فإنى ما أزال على ثقة من قدرة للمدينة - وقوة حجبها - وأعتنى فى وفون عصرى الحديثة كلها من قواها القادرة

إن تجربى المسرحية المتواضعة والتطاعلى الفكرية - قد تصحح عبا مسرحياتى أكثر مما أستطيع شرحه بضعى في مقال للقراء - لذلك سطرته هذه السطور بكل مشاعر الاحترار للنقاد والمفكرى والدروسى من اجترالى على التطل على مهيم - ومحاورى الخد بشرح ما عنى لهم وحدهم أن بشرحوه لقراءهم - هذا إذا كانت مسرحياتى مستحقة كل تلك المفاوش والمفاوش التي اغترنى بتدريجها دعوة كرمة من مجلة فصول الغراء - حسب إلى سمة طيبة من وطنى

س : ماذا نبحث في الكتابة إلى المسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج : لا أهم بالتجديد إذا انجذبت إلى الكتابة المسرحية فقد كتبت في صباي وقولت شيئا القصة والشعر والمسرح ، ثم وجدني بالتدريج أنني أكثر استمتاعا بالكتابة المسرحية ، فحدثت معظم جهدي في مجالها ، وأول مسرحية عرضت في هي « سقوط فرعون » في عام ١٩٥٧ . وكنت قد كتبت قبلها مسرحيتين لم أظفها للنشر أو للعرض قط ، وقد كتبت هذه المسرحيات الثلاث بين ١٩٥٠ و ١٩٥٥

وإذا كان لإشارتي الملاحقة أية علاقة بالسؤال فإني أذكرها . لقد هربت قبل وقت به في المسرحية الابتدائية والثانوية . قرأت الحكيم وويلز وشكسبير في وقت مبكر ، كما كتبت أغنى المسرح في صباي ومطلع شبلي فيسهر في جوه ، وقد شاهدت فرقة المسرح الشعبية في الأربعينات كما شاهدت الرضائي ويوسف وهبي ، وشاهدت الفرق الأجنبية بانتظام في الأربعينات الخمسة ، وسهرني الكوميدي فرنسيز والديكجيت . وقرأت الآداب الأجنبية بسخن في وقت مبكر ، وذلك باللغة الإنجليزية والفرنسية . وربما تأثرت بما توليه هذه الآداب للمسرح من اهتمام خاص .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى في مختار القالب المسرحي كالأشعار من قوالب الشعر القولي الأخرى التي تكتبها كذلك ؟

ج : لم أكتب أنواعا إبداعية أخرى إلا للضرورة أو لقوة

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون عددا منذ البداية ؟

ج : إنني لا أحبش حياتي عما كتبا على شغلي ، بل أجلس مع الناس وأقرا أحرفهم اهتمامي بطرفة طبيعة ، ومسرحياتي نمت من قصص حقيقية تأثرت بها وولعت لأشخاص قريبين مني ، فهي قصص شخصية لأشخاص عرفهم عن قرب ، ألفت على وفرضت نفسها على عيني ، لا ليها من بعد علم ولها إنسانية شاملة . فتمكنت على كتابتها بمرجها ملاحظاتي العامة عن سائر الناس ، وعن حياة المجتمع ، وعن الظواهر اللافتة للنظر في حياتنا . خلال طوال مدة الصياغة على استخلاص المنطق من السلوك ، والقيمة الفكرية للفعل الشخصي . إن للمسرحية بذلك هي نفسها من خلال الكتابة والتأمل لتكتسب لونها النهائي .

س : هل تبدأ المسرحية عندهم من فكرة عارضة ، أم من شخصية ، أم من حدث ؟ وهل تختص النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ المسرحية عندي من شخصية في حدث ، وقد أضفها بعد ذلك في إطار تاريخي كوسيلة فنية وحسبا تقنيه للتقطيعات الفنية في نظري

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟

ج : أقرأ للكتاب المسرحيين العرب وغير العرب باستمتاع

س : هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومبادئه ووسائله المختلفة ؟

ج : نعم

س : ما موصك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : مارست التجريب وأحب أن أجربه غيري . وقد مارسته من قبلنا والأجيال السابقة كثيرون . جربت « التراكيب المسرحية الشعبية » - وهي الشكل الفني لمسرح المسرحي وحمام العطار والكسار ، وذلك في مسرحي « عسكر وحرافية » . وجربت « المولدزما الشعبية » في « جواز على ورقة طلاق » .

وجربت صياغة الكوميديا بالفصحى ، واتخاذ جو التراث الشعبي والأدبي إطارا مسرحيا . وحاولت كتابة التراجيديات بأسلوب جديد فيه «مشاهدة معمة ولدة فنية ووجدانية » . وجربت المسرح السياسي الحديث في « النار والزيتون » . كما جربت موهبي في الكوميديا والتراجيديات والمولدزما والمسرح التعليمي . ولم يتحني النجاح أبدا من التجريب في مجال جديد هي . وقد كانت النتيجة في كل الأحوال بالنسبة لي وما ألتفت به مرعبة

س : هل تحدثت في المسرحية من خلال شعورك أم تتركهم يتحدثون بحمل عنك ؟

ج : أنا لا ألتفت في مسرحياتي ، أنا أقدم الشخصيات لتتحدث عن نفسها . ولكني أختار المصطلح

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود معين سابق على الكتابة أم هم داني مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكّلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : شخصيات المسرحية لها وجود في مجتمعنا وفي حياتنا

س : هل تظنك بإمكانات العرض المسرحي بكل ما يتداخل فيه من عناصره أن يكون تركيزك على اللغة والحركة في الدرجة الأولى ؟

ج : تظنني جدا بإمكانات العرض المسرحي ولقد اتته الفنية . أنا أكتب للمسرح أنها مسرحيا أقصود فيه كل ممكن من مجالات العرض المسرحي

س : من التكلّم في مسرحك ؟

ج : التكلّم في مسرحي هو الناس في عصرنا

س : كيف تقوم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدرا من الوعي به ؟ وكيف تحفّه ؟

ج : الإنسان مجبور على حب الإصلاح وإقامة المخرج ومشدان العدل ، ومن ثم كانت فكرة الصراع الدرامي في مسرحياتي . أحفظها بأدوات الفن المسرحي

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءها أم نمت نكتب للمسرح وفي فعلك دار عرض جيبها ؟

ج : أكتب للمسرح لا للقراءة ، وهدف أي مسرحية جيدة هي إثراء حياة المشاهد العقلية والوجدانية وتثقله الفني . وربما كان هذا هدفا ثقافيا بالنسبة للواقع للكلمة

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار ، قارئاً أو متصرباً ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ، وفي توجيه عنصر الإمتاع ؟

ج : إمتاع الجمهور بالمتعة المسرحية المخالصة غاية من غايات الإبداع الفني

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وعبرتك للمشفر ؟

ج : المسرح في نظري حافظ أخلاقي - اجتماعي وسياسي - غايته المعرفة بالنفس وبالأخرى ، وترقية السلوك والفهم الاجتماعي

مكتبة تينة مكتبة بو ط

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٩١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

مرحبا بكم في مكتبة مدبولي

عربية والعالمية

المسرحيات

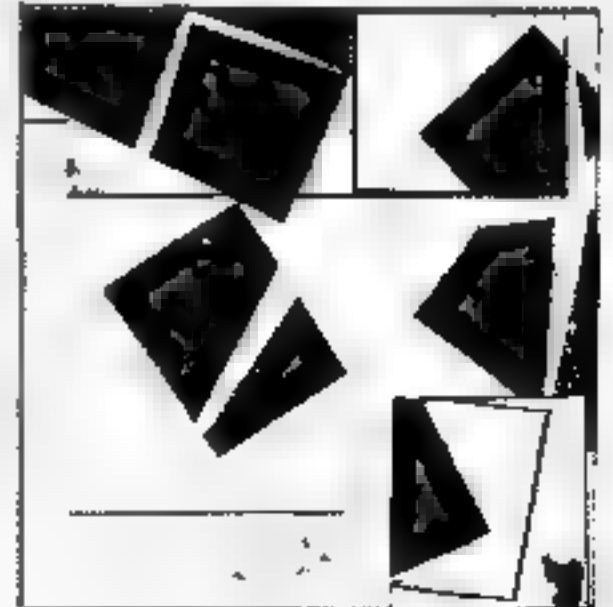
روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

الوفاق الأدبي

- تجربة نقدية
- قراءة نقدية في ثلاثه جيب سرور
- مناهات
- التاريخ والواقع: قراءة في «باب الفتح»
- الفارس والاميرة والهموم المعاصرة
- عرض دراسات حديثة
- سيميولوجيا المسرح والدراما
- قاروت في الأدب
- المسرح التجريبي من ستاسلافسكي إلى اليوم
- عرض دوريات اجبية
- ١ - الدوريات الإنجليزية
- ٢ - الدوريات الفرنسية
- عرض رسائل جامعية
- مناقشات
- أوهايم وهنات
- ملاحظات قارئ
- البيولوجرافيا
- المسرح العربي اخليل في اللهه الإنجليزية
- بيولوجرافيا المسرح العربي ١٩٧٠ - ١٩٨٠



تجربة

نقدية

قراءة نقدية لسلاسية نجيب سرور

١٩٣٤-١٩٧٨ "ياسين وبرهية، أه يا ليل يا قمر، قولوا العين لشمس"

تقديم: نجيب سرور (١٩٣٤ - ١٩٧٨) من الكتابات المصرية التي لم تعرف حق المعرفة . وتسم أعماله بالرمح كما يشو فيها من تباين - بوحدة إلهام واضحة - بدءاً من قصيدته الأولى "الغبر" (١٩٣٤) وانتهاء بحملته الشعرية "الأحمر" (١٩٧٨) . وتتمثل هذه الوحدة فيما يمكن أن نسميه "القال" (١٩٣٤) الاصطناعي ، إذ لم يسر سرور مطلقاً في أحد من عشرة أبناء لوطف صغير في بلدة "إحطاب" - وقد ارتبط هذا الصنف بالحدود جغرافية في الحياة - وعصره الفني - وبالتزامن السياسي

هدى وصفى

١ - بعض الأصواء على سيرته الذاتية : (١)

- رجل مسرح . وشاعر . ومخرج . وممثل . ومناقد
- ولد محمد نجيب محمد سرور في أول يولية ١٩٣٤ في قرية "إحطاب" - إحدى قلاع الإقطاع في ذلك الوقت
- بدأ يقول الشعر في مظاهرات الاحتجاج على معاملة "صدق" - يخن - الاستعمارية التي شهدتها وهو تلميذ صغير في المدرسة
- تعلم في الشعر على أبيه أولاً - ثم على أبي العملاء الشعرى ثم داني ونظم حكمت وبابرون وبوشكين . وحفظت ذاكرته آيات القرآن . والشعر الشعبي المصري . وشعر العرب - قدامى وحديث
- عشق المسرح في سبي حياته الأولى . ومن أجله ترك دراسة الحقوق في السنة الثانية ودخل معهد التمثيل (المعهد العالي للفنون المسرحية) وحصل على الدبلوم في ١٩٥٦
- انضم فور تخرجه إلى المسرح الشعبي الذي كان تلميذاً لمصلحة الفنون الثلاثة . وكان مديرها الأستاذ محيى حلى . حصل تحت إشراف الكتائب المسرحية المعروف على أحمد باكثير والمخرج الممثل الكبير عبد الرحمن الزرقاني وتوجيهها - واشترك في أعمال المسرح الشعبي بالتأليف والإخراج والتمثيل
- في أواخر ١٩٥٨ سافر في بعثة إلى الاتحاد السوفيتي للدراسة الإخراج المسرحي ، وظل في ١٩٦٣ إلى آخر . التي ظل بها حتى عاد إلى الوطن في ١٩٦٤ وقد ظل صد عودته يعمل في العمل الثقافي بلا انقطاع - قراءة وكتابة وإخراجاً وتميلاً ومثلاً - ونقداً وحواراً . فكتب كل المقامات والمسرحيات والمقالات وطرح الكثير من الأفكار - وأخذ كثيراً من المؤلفات في ذلك العصر مضروب الأيام - وقد واجه مواقف صعبة وموتة كريمة - صب إبداعه مستحق التسمية

- للأمراض الخطية - ثم مستشفى الرئاسة - ثم مستشفى البري للمهنيين بالإسكندرية - وواجه دجاج الخلاف مع الدولة والمثقفين - سواء في مصر أو في موسكو أو في برادست - كما فصل من أكاديمية الفنون حين كان يحمل أسنفاً للإخراج والتمثيل بها
- مثله الأعلى "دون كيهوت" - الشخصية الروائية الطالعة التي أبدعها الكاتب الأسباني سرطانس
- ملهه الأول هو الشعب المصري وكفاحه ونارجه وزلاله وأدابه وفنونه
- نال لقب فنان فخر في ١٩٧٥
- توفى في ١٢ أكتوبر ١٩٧٨ بعد مرض منقطع عاناه في السنوات العشر الأخيرة من عمره القصير المصعب - خلفاً له واحداً من أول وأقل كتابنا وفانينا

٢ - ثبت قلمي مؤلفات القاص الراحل نجيب سرور وأعماله

أولاً - القصص المسرحية

- ١ - شجرة الزيتون - تأليفه غنالي - فضاء وإخراج نجيب سرور - قدمه مسرح الشعبي في مهرجانه من ١٣ فبراير إلى ١٣ مارس ١٩٥٨ على مسرح حديقة الأزبكية
- ٢ - ياسين وميه - رواية شعرية - كتبت في برادست في ١٩٦١ - وقدمها مسرح نجيب من إخراج كرم مطاوع في نفس العام بعد عودته مباشرة من موسكو - ونشرت في مجلة (مصري) التي أصدرها معه المسرح في ١٩٦٥ - وهي نسخة الأول من ثلاثيته الشهيرة التي تليها "أدب" و "قولوا العين لشمس"

- ٣ - اه ياليل بالفر - مسرحية شعرية كتبها في الإسكندرية في ١٩٦٦ - وهي تمثل نالي اجزائه الثلاثية - اخرجها جلال الشرفاوى على مسرح محمد فريد في موسم ٦٧ / ١٩٦٨ - ونشرها دار الكاتب المرقى في ١٩٦٨
- ٤ - ناسيه وعمرى - كوميديا نقدية - كتبها في القاهرة في ١٩٦٧ - واخرجها كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ٦٧ / ١٩٦٨ - ونشرت في ١٩٦٩
- ٥ - غصن كتاب - حوار في المسرح - الذي صدر عن دار الأجلو المصرية
- ٥ - الربا ماهر - مسرحية بترية - كتبها في القاهرة في ١٩٦٨ ولم تعرض ولم تنشر - والمخطوط الاصل مفقود
- ٦ - مرار - دراما اجتماعية سياسية - مقتبسة من رواية للكاتب الكبير نجيب محفوظ - فلم يروى بكتابها واخراجها لفرقة المسرح الحرة ١٩٦٨ على مسرح الرمالك - والمخطوط لم ينشر
- ٧ - الكليات المتقاطعة - كوميديا نقدية - كتبها في ١٩٦٩ - واخرج جلال الشرفاوى في سنة ١٩٦٩ جزءا منها لتليفزيون مصرى - واخرج شاكرو عبد الطيف الجزء الاول منها لمنتخب جامعة القاهرة في ١٩٧٩ والنص الكامل مفقود - ولم ينشر اى جزء منها
- ٨ - الحكم قبل المداولة - مسرحية بترية - كتبها في ١٩٦٩ - اجريت للمسرح القومي في سنة ١٩٧٠ - ولم تنشر
- ٩ - البرق الابيض - كتبها ١٩٦٩ - المخطوط الاصل عند الكاتب في بيروت - صيرس - بالاشتراك بالقاهرة
- ١٠ - ملك الشعالي - كوميديا غنائية - مقتبسة من اوبرا الثلاثة جسات لبريخت - وادرسا التمثيل طويلى - كتبها في ١٩٧٠ - واخرجها جلال الشرفاوى على مسرح الميناء في ١٩٧١ ولم تنشر
- ١١ - الدباب الوردى - كوميديا سوداء - كتبها في ١٣ ابريل ١٩٧٥ عقب ايلول الاسود - واخرجها بنفسه لفرع منظمة التحرير الفلسطينية بالقاهرة وصاحبها الرقابة اتماله - ولم تنشر
- ١٢ - طولوا عين الشمس - مسرحية شعرية - كتبها في ١٩٧٢ على العجيرة بالبحيرة - وقام توفيق عبد الطيف باخراجها - بعد ان قصده لفرع في البناء قايده هو نفسه باخراجها - بالمسرح القومي في ١٩٧٣ - قامت بشرها مكتبة مديون في ١٩٧٩ - والمسرحية هي الجزء الثالث والاخير من ثلاثة المعروفة
- ١٣ - من احب ناس - مسرحية شعرية - كتبها في الإسكندرية في ١٩٧٤ - وصدرت في ١٩٧٦ عن دار الثقافة المصرية الجديدة - وعندها فرق الجامعات والشباب والفرة
- ١٤ - الحجة أم دبل - مسرحية شعرية - كتبها في ١٩٧٤ - وقد طبعها الكاتب في سيارة تاكسي بالقاهرة في نفس العام
- ١٥ - أفكار جنونية في دهر هانست - كوميديا شعرية - او حوارية فنية نقدية - اسودها الكاتب من هاملت كشكبير - وقد نشرت ضمن ديوان بروكولات حكاية ريش الذي صدر عن مكتبة مديون في ١٩٧٧
- ١٦ - قطر الندى - دراما الخامة - فكريات مسرحية - او اطلها مخطوطات - قد طبعها الكاتب في اثناء حياته المضطربة

لاب - الاخراج المسرحي

- ١ - صلاح الدين الايوبي - تأليف محمود شعاع - اخرجها لفرقة مسرح الشهي فخر مهرجانا الذي اقيم على مسرح حديقة الأزبكية في ١٩٥٨
- ٢ - حب الام - تأليف امير انشورى - دراما في فصل واحد - اخرجها لمنتخب الطلبة من المسرح الشهي فخر مهرجانا لشارب
- ٣ - شجرة الزيتون - تأليف غنالى من اسعد - وحوارته - قدمت لمنتخب طلبة من مسرح الشهي فخر مهرجانا في ١٩٥٨
- ٤ - سنان الكوز - تأليف تشكوف - اخرجها - حب

- ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ عن ترجمته بالاشتراك مع ماهر عسل - سورة فخر سلسلة مسرحيات غنية في ١٩٦٤
- ٥ - الراجل الى ضحكك على الملايكة - تأليف على سالم - اخرجها مسرح الحكم في ٦٤ - ١٩٦٥
- ٦ - واور الطاهر - تأليف هادي عاتور - اخرجها مسرح الحكم في ٦٥ / ١٩٦٦
- ٧ - ٢ - ب - تأليف باقر حكت - ترجمتها واخرجها مسرح الحبيب في ١٩٦٦
- ٨ - القصة - عرض تجريبى مقبس من مشهد امثلى في مسرح هانست عن ترجمة للدكتور عبدالقادر القبط - اخرجها بحسب من تلامذته - وعنده في ذكر من قاعة صبرة باندى القاهرة الثقافى (الانبية) في اواخر ١٩٧٥

ثالثا - القليل للمسرح

- ١ - دور صلاح الدين في ١٩٥٨
- ٢ - دور ايمان (مسرحية إسفيلوس) - إخراج كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ١٩٦٦
- ٣ - دور جندى فلاح بالخير في مسرحية الحمل الطالع - تأليف هادي عاتور - إخراج جلال الشرفاوى على مسرح الجمهورية في ١٩٧٢
- ٤ - دور السكر (مرجل) في مسرحية اوكاريون - تأليف شول عبد الحكم وإخراج ليل نور سيف على مسرح وكالة المرقى في ١٩٧٨
- ٥ - هذا فضلا عن كثير من الأدوار التي قام بها في برامج الإذاعة - خصوصا في البرنامج الثانى - والتليفزيون - كما قام ببطولة الفيلم السينمائي (الغزاة عزيزة) امام هند رستم - من إخراج حسن الإمام

رابعاً - اعمال شعرية

- ١ - التراجيديا الإسبانية - لولى مجموعاته الشعرية - كتبها بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ - ونشرها المؤسسة المصرية العامة للكتاب والنشر بالقاهرة في ١٩٦٧
- ٢ - لزوم ما يلزم - كتبه في بونابست ١٩٦٤ - وصدر عن دار الشعب في ١٩٧٥
- ٣ - الاميات - مجموعة رباعيات وقصائد غنائية ١٩٦٨ (لم تنشر)
- ٤ - بروكولات حكاية ريش - صدر عن مكتبة مديون في ١٩٧٨
- ٥ - رباعيات نجيب سرور - كتبها في ٧٤ / ١٩٧٥ - وصدرت عن مكتبة مديون في ١٩٧٨
- ٦ - الطوفان ثلثي - كتبها في ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر
- ٧ - فاروس آخر زمن - كتبها في ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر
- ٨ - اعمال شعرية عن الوطن المنفى - كتبها في مرحلة ١٩٥٩ - ١٩٦٣ - ولم تنشر
- ٩ - رسائل شعرية الى صلاح عبد الصبور - كتبها في مرحلة موسكو في ١٩٥٩ - ١٩٦٣ - ولم تنشر
- ١٠ - عن الانسان الشعب - كتبها في مرحلة - موسكو ١٩٥٩ - ١٩٦٣ ولم تنشر

خامس - اعمال فنية

- ١ - عن نجيب محفوظ - سلسلة مقالات - كان قد بدأ نشرها في مجلة الثقافة المصرية ١٩٥٧ - ٥ اكتملها في مرحلة موسكو ٥٩ - ١٩٦٣ وه تنشر
- ٢ - رسائل حول قضايا المسرح - محاضرات بادها كتاب حتى كان يدرس في موسكو مع صديقه لفرح كرم مصادق - الذي كان يدرس في روما حينئذ - حول قضايا الفن - اخرجها ونشرت في مصر - ولم تنشر

٣ - حوار في مسرح مقالات نقدية . مع هي مسرحية « باسية وعيسى » .

صدر عن دار الأمل في ١٩٦٩

٤ - علوم في الأدب والفن . عدد من المقالات المتناثرة التي يجمعها موضوع واحد . كان الكاتب قد جمعها قبل وفاته وقدمها إلى أحد الناشرين ولكنها لم تنشر بعد

٥ - تحت عبء إلى الغلاء مجموعة مقالات كتبها على مدى طويل منذ عام ١٩٧٣ وحتى آخر يوم في حياته . لم تنشر

٦ - هكذا نكلم جميعا مقالات هجائية حول حياتنا الثقافية . كتبها في صيف ١٩٧٨ . ولم تنشر

٧ - مقالات كثيرة في الصحف والمجلات والندوات الأدبية والثقافة (المصرية) . والثقافة (العراقية) والمجلة . والكاتب . والطبعة . والنشر . والنوابع العربي . والندوة .

والآن - ما الدور الذي يمكن لمجمع إجماعية الأدب أن يأت به بالنسبة للأبحاث الخاصة بالنصوص المسرحية ؟ هل يوسع هذا المجمع أن يقدم التوافق بين الدراسة على المستوى التبريري (الكاتب لديه شيء يريد أن يفعله) ودراسة خصوصية النص Spécificité ؟ ولكن هل عن بعد البحث عن خصوصية النص أم خصوصية المقال . الذي يؤكد خصوصية النص ؟ وقبل هذا ما النص ؟ ليس هو نتاج بيئة فنية ؟ وهناك الأبحاث البحث البيولوجي عالم النص ومطابقته ببعض نواحيه من التطبيقات العلمية Prexle أوسع نطاقا من فعل الكتابة في حد ذاته ؟ وفي هذه الحالة يتخذ النص والحديث عن النص معنى لوجيا واحدا

ولكن قبل أن نقدم أبحاثا لزاما نتاجا عن هذا التناول . نقول إن قراءة أعمال « سرور » لم تكن كاملة لعدم أسباب

١ - مساحة النص عريضة (كما أسلفنا)

٢ - النصوص غير الموجودة أو غير المنشورة . وقد أوردنا ذلك لتبرير ترددنا فيها يتعلق بقيمة النتائج التي نحصلها إليها . ومن هذا المنطلق نجد أنفسنا بصدد تناول التحليل على مستوى يتسم احداهما الأمر

١ - في مرحلة أولى سنحاول أن نبين الأبنية الاجتماعية الخارجية لمصر في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧

٢ - وفي مرحلة ثانية سنحاول أن نسوِّج أبنية العمل الفني وعلاقة القارئ - إن وجدت - التي يمكن أن تقوم بين أبنية عمل في ما وأبنية الوعي الاجتماعي لطبقة اجتماعية معينة . وهنا نجد أنفسنا أمام طبقة البيروقراطية الصغيرة - إن صح هذا القول - التي نقرأها المصنع القوي .

١ - الأبنية الاجتماعية الخارجية لمصر في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧
يتنى سرور إلى جيل قد صار الآن ناضجا . وصرا تخطيط كثيرا نجاحه . ولكن الجدل السابق عليه لا يتكرر عليه كونه شاعرا وكاتبا مسرحيا متميزا . ولارثت أزمة سرور قاتمة ، أي أزمة علاقة المصنع بالسياسة . وربما استطاع - عند محاولتنا فهم مناع سرور الفكرى - التكيف عن التمسك بصورتنا عن أيها ، ذلك أن إنتاجه الأدبي بعد من أفضل ما أنتجت الشخصيات .

وقد أصبحت بالدراسة القيمة التي نشرها الدكتور أسعد زاهد تحت عنوان « البناء السياسي في الرعب المصري : تحليل لجماليات الصفوة القديمة والحديثة » ^(١) وهو في هذا العمل يحاول أن يطور نموذجاً نظرياً للمجتمع المصري . بعد أن يتعرض عدة اجتهادات تحت في هذا المجال . اتور عبد الملك ومعهوم الخصوصية التاريخية . محمود حسين ونظرية التحولات الحزبية . وهو يتصر رأي أستاذة الدكتور محمد الجوهري . ^(٢) الرأي الذي يوضح كيف أن مصر لم تعرف الإقطاع بالنص للتعريف عليه في الغرب . ولم تعش مرحلة رأسمالية حقيقية وأن التطورات التي كانت تتم في المصنع كانت ناتجة عن وجود الضال لا عن مسج يتواصل على نحو مطرد ومن هنا جاءت الإضافات المضطحة - كالنترات في الصخور - لنظام موجود منه مئات السنين (وقد ذكر على سبيل المثال كيف استطاع

محمد علي بمجرد احتلاله عرش مصر . أن يغير الآلة الإدارية التي كانت قائمة منذ عهد الفراعنة ويغير ذلك أيضا لعدد الإيديولوجيات المختلفة من فرعونية وإسلامية وعلمانية ، ناتجة عن التيارات الطوباوية والاشتراكية . وكما ذكر « ماكسم رودسون » في كتابه « مصر الإسلام » . « فإن المنصر المنشق - تقاسم أوروبا - أي روسيا المركزية - لا يشكل سوى ظلال على رؤية الليبرالية المناهضة للاستعمار . والمزودة عن أفكار الثورة الفرنسية » ^(٣)

وإذا سلمنا هذا التنوع فثنا نستطيع أن نجد أداة تحليل فعالة لإيضاح أبنية اجتماعية متعددة على الآن

١ - جماعة مكونة من بيروقراطية الكوميراتور ، وهي الخليفة الطبيعي للاستعمار ولوسائل السيطرة الأجنبية الحديثة

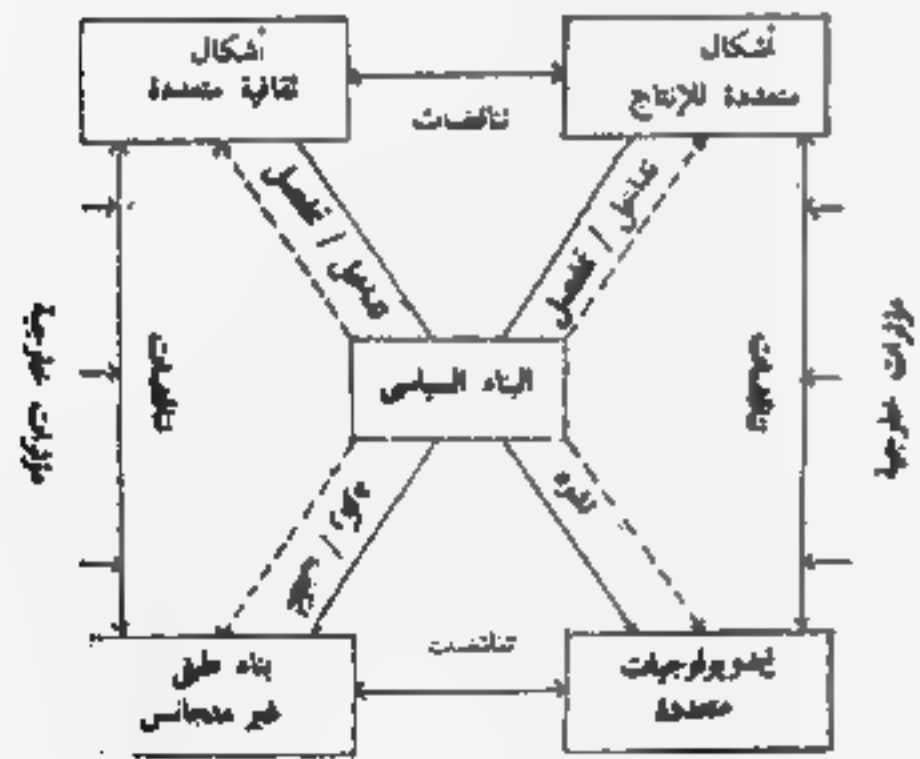
٢ - جماعة مكونة من صفوة سياسية بيروقراطية ، وهي الخليفة لجماليات الصفوة في الجيش

٣ - صفوة أو طبقة بيروقراطية مكونة من صغار التجار وصغار الموظفين والطلبة والفنيين (وهي الطبقة التي تعد على الحدود بين الطبقات المسيطرة . والطبقات المضطهدة ، وهي مسطرة إلى أبعد مدى من الطبقة المسيطرة ولكنها لا توجد أن تندمج في الطبقة المضطهدة ، وذلك يرجع إلى وضعها بأنها صاحبة امتيازات خاصة لا تذهب في التنازل عنها . وهي في الواقع غير راضية . ومتعربة . وكما أنها تصارع شوقا للوصول إلى الطبقات العليا .

٤ - طبقة ريفية عركها « مقال » ديماجوجي . ولكنها ذات وعي نظري ماضى للاستعمار

٥ - طبقة عمالة . ولكن وجهها الطويل ليس بالنصح الكافي (ضعف دور النقابات - وتدهور الظروف الميضية في الريف على نحو يؤدي إلى الهجرة إلى المدينة)

وتوضح ذلك بالرسم البياني الآتي



نموذج نظري للبناء الاجتماعي للمجتمع المصري

A black and white line drawing of a woman in a sari, holding a book and a pen, with a sun-like symbol above her head. The drawing is simple and stylized, with the woman's face partially obscured by the book she is holding. The sun-like symbol has a semi-circle with triangles along its top edge. The artist's signature 'K. Ramesh' is visible at the bottom right.

٢ - أنية العمل الأدبي : ٢ أنية مهاتلة .

في الفصل الأول . ياسرى علاج .
 في الفصل الثاني . ياسرى - أمين
 في الفصل الثالث . ياسرى - أمين - عطية
 وحقائق السيف من الإضطهاد المتصل في
 الفصل الأول . البشا
 الفصل الثاني . الإنجليز
 الفصل الثالث . اغشى أو السلطة

الزمن يمثل فترة ممتدة منذ بداية القرن العشرين حتى النصف الثاني منه وتتمحور حول التاريخ والمفردات لتسكن عن المفردات التي حدثت في عصر من علال محاور مختلفة ، تبدأ بالسخرية وتنتهي بالثوب وتقسيم هذه الفترة الزمنية إلى .

- 47

العلاقة الضرورية
التصادم العنصر

يرتبط ذلك الأمر بظاهرين عاليتين في المجتمع ، بشرى إليهم بالعلاقة ^{الاستمرارية} ومن هنا وبما استطاعت القول - إذا وضعنا في تقديرنا النظامين

الواضح بين اجزاء التلاية ، الذي يبدو جليا في الوظائف المتكررة ، البطل (الفلاح - العامل - الخدمي) يواجه نفس المشاكل .

صديق يا سيدة
إحنا ماسيناش بيوت
واحنا فيا
له فيا يا سيدة
واحنا حتى في بور سجد
الخاصة سيدة سيدة
والزناد والبندلية
والصباغ
الى داس فوق الزناد
هو هو
وكمان الصوت يارو
هو هو
بس ذكها بوري
ذكها كان يقول يا كلبه
والى فداىى الخبيرى
بوري يقول «بادوج»^{١٧١}
وهى المصير

إيه حكاية الموت معانا
كل حكاية فيها ربح الموت كنه
حتى شولنا . . شوى بموت
حبا بنحب موت
كرهنا نكره بموت
نيل صدف
ولا حادة

ولا يبق الموت دليلا^{١٧٢}

إيه آية الموال النبوية على الطاق

فيه ناس يشرب غسل وناس يشرب حل
وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل
وناس يتلبس حرير وناس يتلبس قل
وناس يصحكهم على اطر الاصيل بتدل^{١٧٣}

والخامس:

لهم الأرض عرض

لهم العرض ارض^{١٧٤}

وليا لله

(ياسين) قارع القود كحيلة

عريض المكبي

كاجيل .

وله حبة مهر لم يروض .

ونه شارب سيج

يلعب المصغر عليه .

غابة تخرش صله

تشبه السط الذي يجرس عينا

وبجيب سرور وشير اصباح الالهام إلى اليأس الذي قتل ياسين لأنه دفع بالثورة في عروق الملاحين . وفي الجزء الثاني : آه يا ليل يا قر - بتغير اسم المقاتل (الاستعمار) ولكن تبقى الوظيفة . الاستغلال أما الجزء الثالث (قولوا لعين الشمس) فهو يحدد مسألة الإنسان في السلطة

١ - مصير موت يطر مصير ياسين وسية . ويتضح ذلك أيضا عندما بشرع سرور في كتابه «منين أنجيب فاس» ؟ ، فإن سية تصبح ناعسة . وكماها إيريس تسمى وراء أوزيريس الذي فطك به الشر وكما يلاحظ فويبو . إن الأثر الأدبي الخالد يكون بمثابة مصفاة للتجربة الحسية . إذ إنه يبرز من خلال التلاحم بين نظام وأسلوب معين . المشاكل الممكنة التي قد يواجهها ويحاول معاصروها حلها .^{١٧٥} وإذا ما طبقنا على سرور ما جاء في نقد لوكاش . يرم في حياة إيمان ديوفيتش . لسولجستين . حيث يقول «لا يستطيع الفن ان يبلى بعيدا عن اضطرابات العصر الذي يرى فيه الدور»^{١٧٦} فإنا لا يمكننا سوى أن نصائل : أنحا كى آسية هذه الحكاية الشعبية آسية المجتمع الذي نلزمها ؟ إن الحالة التي عاشها الريف المصري في مطلع القرن العشرين لا تزال تحتاج إلى المزيد من الدراسة فالأعداد القصيرة . من الملاحين كانت تروى تحت نور الدبور والحاجة . وقد عبر الشاعر عبد الرحمن سالم عن ذلك الوضع الذي هو سرور بعد ذلك بعشرات السنين

مضى عهد الخامسة من زمان ولاح على البرية غير شلمه
زمان كان فيه العبد يشقى ليسعد قلبه سيدة محمد
لقد حاد الزمان لوضع حد لظلم المسكين وسحق رأسه^{١٧٧}

وتردد هذه المعاني عند سرور

اجوع ليس وحشا ... فالأصح ان يقال

اجوع صانع الوحوش^١

والناس في موت

كانوا رفاقا مثلها اوراق قوت

لكسبه جاعوا ... ومن عام لعدم

صدروا جميعا كالوحوش ...^{١٧٨}

ونحقق الموال في تحقيق آمال المصير كما يحقق المجتمع في تحقيق الرخاء

للمحتاجين ونحقق الاشتراكية التي أجهضها الديكتاتورية

ولكن كيف يمكن الموال هذا ؟

الإجابة عن هذا السؤال تضع في تقديرنا فوضى من القراءة

١ - القراءة الإبداعية

٢ - القراءة ذات الغدق النهائي

١ - القراءة الإبداعية

إن الشكل الأدبي عند سرور . أى الموال . هو ما يسميه عبد الله الخوي

الوصول من طريق الفولكلور إلى نوع من الأرباط القومى^{١٧٩} بطرح

بشكليه العلاقة بين الجنس الأدبي (الموال . القصيد) والمجتمع في فترة تاريخية ما

ويأتدلى منطوح أن تصائل حل هناك عامل حقيق بين شكل الموال وبين

المخاطبات اليومية للأفراد والأشياء في مجتمع مستط الإنتاج* حل يومنا طرح

نقرب ما بين بية نوال وبنية التصادية / سلبية ما ؟ هل نجد لدى سرور روحا

من الإبحارات القصبه التي تعتمد على العلاقة

والتكرار

أنا كل ما قول التوبة
يا بوي ترمي القادير
يا حبي ترمي القادير
لنا توبة والله توبة
ورمتنا القادير

والموازنة

تشابه الأحداث والمقاطع إن أبيت لئلا تلك يمكن أن يجمعها في فعل «المر»
(الذي يتكرر في الصدارة : anaphore) . وتعد هذه الأبيات - أبيات هزلية
متفصلة على أبيات أخرى يجمعها في فعل «المر» . وتكون تلك الأبيات إلى نظام
شديد التكرار . يعان المرر بأكماله . ويؤدي إلى استنساخ إيديولوجي واضح
عبر التكرار للفرد الذي يعبر عبر التكرار المصاحف . أي «أنا» الوعي الفردي
الذي يعبر عن «نحن» الوعي الجماعي

إن الخاصية النصية Textualité هنا لها طابع النجاسة أو المروج الضال
ومن ثم تتمحور عملية السرد حول نظامين (أ و ب) من أنظمة - مثل
السياق

- (أ) العلاقة مثل سياق / فاعل / ماضٍ (أو ضمير أو عطية) . ومثله
سياق / فاعلة / ماضٍ (أو زكية أو ماضية) . وهي تعتمد على عوامل
مساعدة : الفلاحين أو البهال أو الخرد
- (ب) العلاقة العنصرية . ومثلها الأساسي الباشا (أو الإنجليزي أو مراكز القوى)
وتتصل بـ (أ) عن طريق وظيفة «الامتلاك» . فالباشا يريد . الأرض .
«يريد» بية . والإنجليز «يريدون» الوطن . «يريدون» أمين في
المسكرة . ومراكز القوى تريد : السلطة والثراء . «يريد» عطية
للع ... بالتالي مع العوامل المساعدة

١ - الشيخ إسماعيل (دور الدين في تجميع الواقع)

٢ - شيخ العمر (دور البيروقراطية في تجميع الواقع)

وتلعب الأحلام دوراً مهماً في هذه النصوص : إذ إنها تسمح للافتكار بأن يختار
عنه المصراع الذي يطور المعنى الذي من أجله قد تم كتابته . كما يعود «فرويد» .
على نحو يؤدي إلى تنشيط الرمز الذي لا معنى له . سواء في الأحلام أو في الإبداع
القصي . وحلم بية (الركب) . المثال الأحمر : الحماية البيضاء . الرعب
الغاصف . حلم ياسر (الباشا والمخار) . حلم أمية (احدروا من خمسة
مئة) . الخ . على أننا لا نرى أن الشاعر قد حرص استغلال هذه
الأحلام . لأن البعد الفلسفي ضعيف . والتحليل مباشر ومسلط على المصراع الواحد
اتقن بين السند والسود

٣ - القراءة ذات الهدف البالي

وهذه القراءة الثانية عادة ما تستمر في سرد هو دائما سرد لتعبير واضح من عصر
من شأنه أن يتحول الحالة المبدئية إلى حالة نهائية عن طريق حدث ورد فعل
وسكون حد السرد من مقاطع أحداث تشكل في مجموعها النص الكامل . وإذا
كان يرى من الاعية السمية عما في الحوادث من حيث بناؤها الداخلي . فإن
مكتسب أن تتدخل معها كما يتدخل «جرجانس» مع «أندرونة» عندما يلهم مقاطع
لأحداث إلى ثلاثة أجزاء . يسبها بالاختيارات الثلاثة

١ - الاختيار الأول : هو الاختيار العز : ويبدو البطل من خلاله في صورة
مخلص للتظفر . (ياسر يرفض إرسال بية إلى الخيمة في القصر .
أمين يترشح للمسكرة - عطية يفتقد ذراعه ويستمر في التصل)

٢ - الاختيار الثاني أو الاختيار الأساسي : هو التحدى الثاني . والوقوف أمام
السلطة . «حرق القصر» «حرق المسكرة» «فتح الزعم»

٣ - الاختيار الثالث أو الاختيار التقييمي . البطل في طريقه إلى النصر



(صراعه مع الأبطال المزعج : للعبادة ، إمام المسجد ، شيخ القرية ، جنود المعسكر ، مثل السلطة ، الخ) والواقع أن تطبيق هذا التضم لا يتماشى مع النتائج التي عادة ما تكون على شكل نهايات سعيدة في الأدب الشعبي ، وعصوفا في المواقف ، حيث يحصل العكس - بعد تحلله من الطبقات المروعة في طريقه - على غير كفاية

إن نهاية هذه الرواية الشعرية كما يسميها سرور لا تتفق مع نهايات المواقف الشعرية التي تقسم بالسعادة والرفاء واليأس

لم ؟ ربما حاولنا الإجابة عن هذا التساؤل بتساؤلات أخرى طرحها بديلا عن جماعة أشرا من البداية إلى أننا نؤكد إزاتها ولكن نجعل أولا النهايات السعيدة التي استغلناها من قوامتنا لأعمال سرور

١ - يعتمد القصر لديه على نوع من التوليد الدخيل ، مختلف من وقت إلى آخر جزئيات سرورية أغنيا على طريق الاسترجاع ، الفلاش باك ، أو من خلال بعض الأحلام المأجبة ، ويكظم البناء وجهة نظروا (ناصر - شاهد) أو ضمير جماعي ينزع أسهلنا إلى المبالغة المظلمة ، بالإضافة إلى محاولة تطويع الشعر

الشعر مثل بس شعر
لو كان مثل وضح
الشعر لو عز قلبك
ولقي ... شعر بصحيح (١٤)

وايضا محاولة تقديم العمل الفني على هيئة ضالغ درامية متأثرة بالاتجاه البرغمي إلى حد كبير
الدراما مثل حصل وما يحصل فيه .
الدراما .. إزاي .. وأين .. وفي .. ولله .. ولله !! (١٥)

٢ - سيرة ذاتية مختلة ، وينتهي ذلك من خلال عدة ملاحظات نصية تجعل القارئ يشعر أن في الأمر دوا من لسانة الشخصية ، مع ترجيح واضح بين الإيمان والإحباط .

٣ - استخدام جيد للتاريخ من خلال الموال الذي يبدأ بحكاية ما حدث في بداية القرن العشرين ، وتنتهي بالحلم المأجبي لـ (قولوا يعني الشمس) الذي ينتهي بالنكسة وبالغزو الإسرائيلي

وعندما نعود إلى التساؤلات التي أشرت عليها ونلخصها كالآتي :

١ - ما لغزى الإيديولوجي الذي دفع الكاتب إلى حكاية ثورة الملاحين في عصر الإقطاع ، في بلد كان قد حصل على استقلاله وتم له ما نأمل من أجله ؟ أن يكون ذلك للتعبير عن التناقضات الحالية ؟

٢ - ومن جهة أخرى ماذا يعني اختيار المرد «باسي» التي تنتمي إلى طبقة الملاحين من حيث النشأة ، والمفصل من حيث الرغبة في المرد على الواقع ، والمضيق في تحقيق الهدف الذي من أجله هو ؟ نستطيع القول بأن «حديث» الاصطهاد لم يكن سوى «حديث» الإقطاع ، وأن أزمة سرور التي ظلت قائمة هي إقصاءه بالانتماء إلى صفة مظنة عاجزة عن إحداث أي أثر في المجتمع الذي نعيش فيه ؟

• هوامش

- (٢١) سرور : قوامتنا لشعر ، ص ١٢
- (٢٢) «كلمة» السباق ، الوظائف التي جدها عند جريمان وروبي وسورور
- عزول / عزول إليه - صاحب حاجة / حاجة - عزول مساعدة ، عزول مضادة
- (٢٣) فكرة المفصل على مستوى : ١ - الإيديولوجية الطبقية ، عهد الناصر أول ابن هذه الأرض المسرور منذ خمسة آلاف سنة
- ٢ - الإيديولوجية الإسلامية - انظر كتاب حمد أمين : المهدي والبهادوي
- (٢٤) مكرى أبنظة : الصالح الذكي - أحداث حرق قصر محمد محمود باشا ، مسيوه
- وقعت فيه هذا قصر محمد محمود - لأجل حربيه وحربه بلاهه زعم وقال
- وحش من الوحوش سكنت - على روح محمد محمود - هذه العيش على «خائمين» ٢ من
- طلاب قوت - ص ٤٣
- وهد سرور : بنسب وبيه ص ٥٩
- فكر يسير بعيدا
- بلاد ليس بدري ابن لكر
- رحم ذلك
- في لاند هناك
- في مكان لم يقاء التمدد
- هو وقر
- أنا - حمدى البلاد
- بعد حين الشمس - جازر
- رحم ذلك في لاند هناك
- حيث لا يوجد ساحة
- وعيد

(٢٥) سرور : يسير وبيه ص ٥

(٢٦) سرور : أه يا بليل بالمر - ص ٣

- (١) شرت في بيروت - الأدب ١٩٥٢
- (٢) كسب ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة - ولم ينشر
- (٣) Discours
- (٤) تقدم جزيل الشكر إلى السيد مهدي الحسبي الذي قام بجمع هذه المقالات في كتاب واحد
- (٥) نثرى السيد ساشا كوزماكوفا لرملة نجيب سرور بجمع هذه المقالات في كتاب واحد
- (٦) الدكتور أسيد زايد : البناء السبسي في الفريغ المصري - تحليل لمجاهات الصورة القديمة والمجدبة - دار المعارف - القاهرة ١٩٨١
- (٧) الدكتور محمد الطومري - مقدمته في علم الاجتماع
- (٨) Radman, M.: La fonction de l'Etat, P. C. M., P. 97.
- (٩) أحمد زاهد : قصة ص ٥٦
- (١٠) نجيب سرور : يسير وبيه - مكتبة مطبول ص ٨
- (١١) Durigant, J. Sociologie de l'Art P. U. F. Coll. Sup. Paris, 1972, P. 30.
- (١٢) Lahère (G.): Solénoyenne, édit. art. Gallimard, 1978, P. 16.
- (١٣) الدكتور رفعت السعود : تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر ١٩٠١ - ١٩٢٥ - الطبعة - بيروت ص ٥٩
- (١٤) سرور : قصة ص ٩٢
- (١٥) Laroni (A.): Éologie Arabe Contemporaine: Maspéro, Paris (1967 - 1977) P. 173.

(١٦) سرور : أه يا بليل بالمر ص ١٢٩

(١٧) سرور : قصة ص ١٣٨

(١٨) سرور : يسير وبيه ص ١٨

(١٩) سرور : قولوا لبي الشمس ص ١٦٤

(٢٠) سرور : يسير وبيه ص ١١

التوافق



التاريخ

قراءة في «باب الفتوح»

يحدد الفنان العلاقة بينه وبين التاريخ وفقاً لوجهه بالسباق الاجتماعي التاريخي لواقعهم . ولندور الذي يلعب في هذا السباق . وتطاولت عرجات الوعي بين الاستغراق في الحدث التاريخي واستعادته في نسق جمالي يدل على الحدث كما وقع في الماضي . أو تحويره بما لا يخرج به عن سبيله الأصل . وقد يتصاعد وعي الكاتب إلى حد استلاب نظرة فنية تاملية ، فتح له قنبرا من الانفصال . ومن ثم لفترة على ربط الماضي بالحاضر . والوصول إلى القوانين الكلية التي تحكم حركة التاريخ لها تعرفه بالفلسفة التاريخ . ولعل الطريقة الاصطلاحية في استخدام لفظة تاريخ في اللغات الأوروبية تلي الضوء على هذا الاختلاف الجوهري ، إذ لفرق اللغة الفرنسية مثلا بين مستخدمين متدينين لكلمة histoire ، حيث يمكننا الإشارة إلى أي حدث وقع في الماضي وأثر على الحياة السياسية والاجتماعية بوصفه حدثا تاريخيا . ويكون التاريخ . ولذا لهذا الاستخدام ، هو معرفة ما وقع في الماضي بوصفه ماضيا فحسب ، وليس ثمة ما يربطه بحاضر الأفراد في المجتمع أو مستقبلهم . ويربط هذا النوع من المعرفة بالنظرة الموضوعية ، ومن هنا فإنه يفلت في بعض جوانبه بالمعرفة الناتجة عن العلوم الطبيعية والكيميائية والبيولوجية . أما الاستخدام الثاني للكلمة فيدل على كلفة معرفية أخرى هي ما نسبه بفلسفة التاريخ ، على نحو ما تظهر في أعمال ابن خلدون أو القديس أوغسطين أو هيجل أو ماركس على سبيل المثال .

اعتد العثمان

هذا الضمير الذي يصح مفاده ويمتد ليصل عند أجيال تالية إلى عرجات عادية من التفاعل والتكيف .^(١)

ومن المسرحيات المهمة التي نظمها التراث التاريخي مسرحية «باب الفتوح»^(٢) لعمود شباب . وتزج أهمية هذه المسرحية إلى تحديها شروط المسرحية التاريخية بظهورها الفصيح ، حيث يتراجع دور البطل الفرد المحرك للتاريخ ، في حين تصاري أهمية شخصيات المسرحية . وكذا القربى المسرحية من هذا المفهوم ازدهاد تلاحم الفرد مع الجماعة ، إلى درجة التلاشي التام فيها ، بحيث يصبح البطل الحقيقي هو الجماعة ذاتها^(٣)

تواجهنا مسرحية «باب الفتوح» في مشهدها الافتراضي بمجموعة من الشباب المعاصر ، يتبادل أفرادها أدوار البطولة مع شخصية تاريخية من ابتكارهم هي شخصية أسامة بن بطرب ، التي الأندلسي القادم إلى المشرق لقاء صلاح الدين الأيوبي ، وهو في حقيقة الأمر تجسيد حيائي لمراحل تطور وعي المجموعة المعاصرة ، ولاعتداد جنوده في الماضي . ولبدأ المجموعة باستعادة لحظة تاريخية باهرة ، تمثل انتصار صلاح الدين على الصليبيين في معركة حطين ، واسترجاع بيت المقدس ولكنهم يجدون عجلة حلالهم بظلم اللحظة ، فهي ليست حلالة انبهار وتأس عظيم على ما اتفق ولم يبق منه سوى «الحشرات وقذال من الأحجار» (ص ١٢) ، بل هي لحظة مواجهة تسلط فيها أسوار الوهم ، وتكشف الحقيقة سائرة ،

إن كلمة تاريخ تستخدم في هذا الخطب الفكري الفلسفي للإشارة إلى الأحداث المسبقة ، في حين يمثل الماضي لدى هؤلاء المفكرين أهمية من حيث كونه مؤثرا ومشكلا بصورة المستقبل . ولا يمكن مركز النقل في هذا الخطب الفكري في التعرف على الشكل الخارجي لأحداث المستقبل بقدر ما يمثل في القوانين الداخلية التي تحكم قيم الأفراد وحياتهم وسلوكهم في الماضي والحاضر والمستقبل^(٤)

وإذا كان الحدث التاريخي يلفقه عريته التاريخية ، كما يقول أرسطر ، بمجرد دخوله في إطار العمل الأدبي ، فيكتسب عندئذ هوية أدبية جديدة في السيل الفنى . فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحدا من أهم المراحل المحددة لقيمة العمل الأدبي ، كما تترك على درجة تطور وعي مدونه

ورثانا للمسرحي يمثل شخصية ضخمة من المسرحيات التاريخية ، يربط بعضها بالمعطيات المباشرة للتاريخ ويقتصر عليها ، بينما من مباحرات أسعد شوق الشعرية في «محمون ليل» و«حنارة» و«مصرع كليوباترا» و«على بك الكبير» و«الجزيرة» . ومسرحيات عزيز أباظة . «العصاة» و«ليس ولي» . ومسرحيات على أسعد باكثير . «سر الحاكم بأمر الله» و«إسماعيل ونفري» وغيرها من المسرحيات ، في حين يربط بعضها الآخر برؤية مغايرة للتاريخ ، فهو ذاكرة التاريخية من باطنها لتطلق قواها الإيجابية الكاشفة والكاشفة لأبعاد الحاضر . والمضادة مع عناصره في الوقت نفسه . ولعلنا نجد في مسرحية «أهل الكهف» توفيق الحكيم أول شروحات

وينبغي أن يخلق التجسيد المسرحي لهذا الطرف في النهاية مع الفكرة التي يعبر عنها ، فيظهر على السطح المسرحي من مقدمة الخشبة في مواجعة المجموعة المعاصرة ، على أن أحد تلاميذه وقائع الحركة التي تمت منذ وقت وجيز ، في حين يعبر الضوء المسرح ، دلالة على بداية الكشف والمواجهة

ولا يقتصر تحقيق ثنائية التاريخ الرسمي للحدود - التاريخ الحقيقي المهمل - على مستوى الشخصيات فحسب ، بل يتحقق كذلك على أكثر من مستوى من مستويات الألية الداخلية في المسرحية ، فيظهر على مستوى الصياغة اللغوية بشكل عام ، كما يظهر على مستوى البيئات اللغوية الصغرى وتقوم اللغة في هذا السياق بتجسيد الصراع بين قطبي الثنائية ، بين المذهب العضوي ، الذي يرتبط وجوده بتكون طبقة جديدة منظمة ، والمذهب التقليدي ، المرتبط بمصالح الفئة المهيمنة حول السلطان^(١٢) . إنه في الحقيقة صراع بين الصياغة الأصولية التقليدية (أصول الكتابة يا هلام - كما يقول المهدي لأحد تلاميذه - أو تحلها صبا - ما بل ثا شيء تذكر به) (ص ٢٧) ، وصياغة أخرى متائلة ، من هنا يلتزم التعبير في طريقة التعبير بالتصوير في طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء^(١٣) . إن المهدي يعبر عن الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معا ، أي أنه يعبر عن وجهات النظر القديمة في تصور الحياة ، وهي الميراثية الكتابة المرتبطة بها ، والمنتجة إلى الحاضر أما أسامة فإنه يسي إلى تغيير الفكر السياسي والاجتماعي ، والدعوة إلى لم يرى أن «عظمة الأمة» لا تقوم إلا بها ، لذلك فهو يعبر عن كبرياء الماضي ، وينتقد أسلوبا جديدا هو - كما يقول درياد - للميد المهدي المتمرد على أساتذته

رياد : أنت لم تصنع في كتابك شريعة عظيمة للحكم فقط .. وإنما أنشأت به كذلك أدبا جديدا .. هو طرفة فوق كل ما عرفت من أدب (ص ١٢٨)

إننا نعرف .. من خلال المهدي .. على الطرف الأول هذا الصراع اللغوي والمفهومي Conceptual كما يلي

رياد : (قرأ ما سبق أن أنشأه عليه المهدي) جاء يوم الجمعة ، رابع عطري من شهر ربيع الآخر والفرح سارون إلى طرية .. بلطهم ولبطهمهم وكأنهم على البقاع من حطبهمهم .. وقد حاجت حطامهمهم وحاجت حطامهمهم

المهدي : (بصياح الإيماء) وقد وقعت الماجرة
رياد : (قرأ ما كتب) وقد وقعت الماجرة .
المهدي : ثم وقد وقعت الماجرة .. (يل) فأثبتت اللثة للكارثة . (يعرف)

رياد : (قرأ لثية) وقد وقعت الماجرة .
المهدي : (يل) وحجز القيل بين التريقي (يعرف) . العبارة لا تعجبه ولكنه يعبر عليها) والله لأتركهن هذه العبارة غير مسجوعة .. أكتب يا هلام (يل)

رياد : (يل) الإسلام للكفر مقابلا
المهدي : (يل) مقابلا
رياد : (يل) مقابلا
المهدي : (يل) مقابلا
رياد : (يل) مقابلا
المهدي : (يل) مقابلا
رياد : (يل) مقابلا
المهدي : (يل) مقابلا
رياد : (يل) مقابلا
المهدي : (يل) مقابلا

إن التعبير الصوتي في هذا المشهد يحمل مكان جميع الوظائف التي تؤديها أشكال التعبير المسرحية الأخرى ، لتصبح اللغة بوليتكنيكية Polytechnique ، أي لغة متعددة الوظائف الفنية ، تنقل - على مستوى الشكل - الاتصال والتعريف والتعريف في تكرارية واكتة ، تؤدي خلال وسيط هو رياد ، لتخلق مسافة مادية وتفضية تفضية للتدفق التلقائي والتعبير المتجلى ، كما تنقل - على مستوى المضمون -

تكتسب الذات الجماعية المعاصرة المتصلة بالذات التاريخية وعيا جديدا كان غالبا وراء حجب الزهر الزائف أو الاستغناء للمهي ، وهما في صلب معارضة السلاح أو قطعة الكليات المعرفية . وتتأهب المجموعة - بما اكتسبت من زاد - لشق طريقها في غياب السبيل بكتبات أخرى ، تتوصل المجموعة المعاصرة إلى حقيقة أن التاريخ لا يموت بل يمكن بثه وخلق مرة أخرى ، وجعله استنادا في العمق للحاضر ، وحاربا - في نفس الوقت - لرسالة تروجه خطي المستقبل

إن أهمية الكشف عن كل أبعاد الوعي الممكن لدى تلك المجموعة يتخذ خطا دراميا متصاعدا ، يسيل بطرح طائفة من التصورات حول التراث التاريخي ، تتراوح بين قطبي الرغش والتقبل

الشاب الخامس تاريخنا حافل بالبطولات
الشاب الأول : بل نحن لا نعيشنا بطولات التاريخ في شيء إلا أن نجعل من أنفسنا بألونا مرة أخرى ونخلق في الخيال

الشاب الخامس بل التاريخ حافلة .. وقد نجد فيه المثال .. وربما نبحث فيها وقائعنا الشجيرة بالشجيرة وبالقدرة على العمل .

الشاب الأول . التاريخ عظيم
الشاب الخامس : بل التاريخ ولود . وما نحن إلا التاج الأخير لتاريخ أوطنا كله . (ص ١٢ - ١٣)

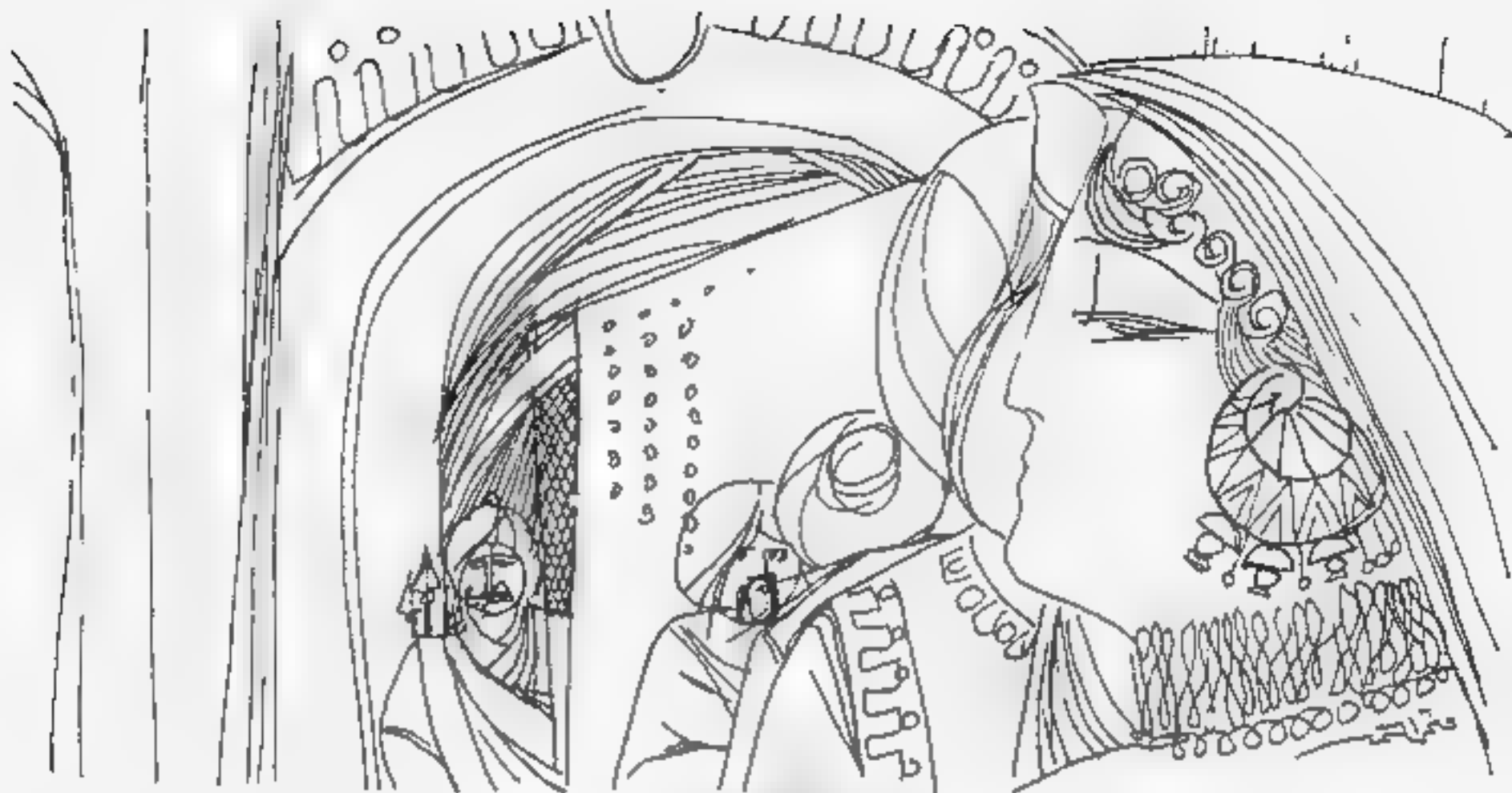
ولنخص المجموعة إلى الاختراع بأن التاريخ نادرا ما يكتب ، ولكنه متعلق وجبان وأنه كثيرا ما يفسح للزيف ، فيلوي حق الأحداث مرصدا لرجال الحكم ، في حين يسقط عندما من أرواح أعداء وطلقات ، فمثل المجموعة ومنه . وفي خلال هذا الاختراع تنتهي المجموعة إلى اختيار موقف صريح يتحاز إلى التاريخ الحقيقي المهمل ، تستخلصه من باطن التاريخ الرسمي للحدود في الكتب

الشاب الخامس لن نقرأ التاريخ كما كتب يا ريال .. ولكننا سنعيد صياغة القصة (٢) : وكيف نعيد صياغة وليس يوسعا أن نعيد هو نفسه ١٩ الشاب الخامس . أي أن نعيد صياغة .. لتعيد على هوالا .. لود إليه ما نقص منه .. ونعيد منه ما لا نعيد .. بكلمة مختصرة ، نصنع الخطبة (ص ١٤)

إن صنع التاريخ إذن فعل إبداعي وإيماني مؤسس على الخلف والإضافة ، شأنه في ذلك شأن أي فعل إيماني في الحياة . وإذا كان التاريخ - الماضي قبل تدخل الإرادة ، وتوفي إطار الصور الخيالي ، فن الأخرى أن تصبح الإرادة حتميا فعالا في صنع التاريخ - لتستطيع ، ومن هنا تتحول المسرحية إلى نوع من التعريب الفعلي على تعديل الحقائق

تبدأ الجماعة لتربية العمل بلغة داخل القصة ، نقيبه ما تكون بالسكودراما ، فتصرف من خلال مقترحات أفرادها على التلامح الجسدية والتفضية للشخصية التاريخية ، أسامة بن بطروب . إنه التاريخي ، هارب من مطردة أمير أنشلية قبل سقوطها ، يسي إلى لقاء صلاح الدين . وهو شجاع وذكي ، وعيد في الحق ، لا يكذب أبدا ، وغير عاقل لله ، وقد قلب شاعر وحده . وهو وسم وفنان عند الضرورة ، يحمل كتابا وحده فيه خلاصة فكره . فتتولد مستوى البطل على أهل مسرحيات الخشبة ، ويحدد الإرشادات المسرحية ظهوره في هلام الخلفية في أهل التل ، ونلاحظ هنا دلالة المكان وكأنه قد خلق في أحوال الوعي للحمة قبل أن تتداهم بقعة الضوء بصر بصريا عن انفصاله عن وعي الجماعة وولوجه دائرة الصراع مع الواقع التاريخي .

إن أسامة يحدد بوضوح هدفه ، فهو قائم لقاء صلاح الدين كي يسلحه فكره لإنقاذها القاتل منه ، لكنه لا يفلح بصلاح الدين بل يواجه بالهوان للفرخ التقليدي ، الذي يمثل القطب الآخر في ثنائية التاريخ الحقيقي - التاريخ للحدود



إننا نعترف على أفكار أسامة من خلال متابعة المجموعة المعاصرة لحركة هي الهاد وهو يطلب أرواح الكتاب ، فتتعلق المجموعة ما يفرزه ، في حين يقتصر هو على التعليق في استقطاب واستهانة ، ولا يكف عن مقاطعة السبيل ، ومحاكمة الأفكار الجديدة بتعلق الأفكار القديمة ، الأمر الذي يخلق بمرور الزمن مشكلات ومتردد ، ويخلق لإقامة أي شكل من أشكال الحوار مع نتائج فكرى يتحرك في اتجاه المستقبل

الكتاب الخامس (في متابعة حركة هي الهاد) جئت لحقول الفصح ليل أن تنور السبيل .. وما عادت الأبطال يعطى اللين المجموعة . أمسية الله أن قلنا جرحا .. أم ألا إذا شئت أن نلهم لم نرو حقول الفصح .. وعلقتنا عن إعدام الأبطال . هذه فرقة .

الهاد : إلى أمتح الله قلى عن طوب خاطر .. أما إرادى فلى أمتح يا .. طاقا فلى مسؤل عما نفعل .

الهاد : ما شاء الله .. إن القى بطارل على عاقبه .. حبيب الله سعبك يا بن بطوب

المجموعة : إلى أحمل رسالة ..

الهاد : ويستخدم لغة الأرياء . (ص ٤٦) .

إن هذه المعالجة الفنية تشير - فضلا عن توحيد أسامة مع المجموعة المعاصرة - إلى انتفاء أي علاقة إيجابية بين المشكلات التي تفرز عقل البطل (الضعف العضوى) ، وموقف الهاد (الضعف التقليدى) ، بما يؤكد - مرة ثانية - ليات العلاقة الاجتماعية بين شريعتى اجتماعيتين متبايزتين في كل من الماضي والحاضر على السواء

قد أدرك أسامة منذ هجره من أشيعة استحالة تحقيق أفكاره ، وإن كان إدراكه ذلك لم يماركه الرجاء والطمع إلى التصالح مع العالم إذا ما تبنى مصالح الدين أفكاره . ولكن التصاعد الدرامى للأحداث يؤدى إلى تبديد ذلك الوهم تبديدا هائلا ، ويقره إلى عالم النزاعى ، حيث عماد الفكر الحياة - وهو إذ يتعلق بها ، يفقد حياته بسببها ، لأنها تصفه في مواجهة قوى لا قبل له بالتصدي لها أو مغالبها

بحول التاريخ إلى مقررات لغوية فارقة من الدلالة ، فحجب الفعل الخفي المائل الذى يحدث خارج المسرح . والذي تشهد آثاره في الخطبة من خلال حركة الأسرى والجنود . إنه الفعل الذى يتم بشأنه الكلام ، ولكنه كلام لا يقف بالفعل ، بل على العكس يقدم حاجزا دون توصيل الخطبة بلى عبراتها في حقيقة الحركة ، والخطبة التي يحميها أسامة في كتابه ، ومن ثم يحدد فيها طبيعة العلاقة بين أسامة والمجموعة المعاصرة في جهة ، وبين الهاد ورجال السلطان في الجهة المقابلة

وتعاود هذه الصياغة ظهورها لحظة بفرغ أزمة البطل ثروتيا ، إذ يلقى حصار جنود أشيعة . وجنود سيف الدين لأنه حرم السلطان . لأسامة ، ويصبح جليا أنه يسير في طريق مسدود . (كما أشار أسامة أفراد المجموعة المعاصرة) ، وأنه قبل لا يحاذي حل نهايته الأساوية الرشيدة في هذه اللحظة الحرجة يظهر الهاد منتحدا

الهاد : رأيت صلاح الدين .. أفضل من هذا .. (سكتة) . رأيت صلاح الدين أفضل من هذا .. وأشرف من أسمى .. (بسكر) وأعظم . (بسكر قاتبا) وأشرف من أسمى .. وأكرم من أسمى .. (ثم يهيف) .. وقيل لنا . في الأرض سبعة أعر .. (بسكر) ولستأ برى إلا أعبده اخمسا .. (ص ١١٨) .

إن دخول الصياغة التقليدية في الحدث عند هذه النقطة من استخدام الصراع لصالح دوافع انتصار الآلة المنظمة حول السلطان ، التي تشكل - قلاعا لا يمكن إصراقها - (ص ١١٤) ، وبعد انتصارها إعلانا باتهاء دورة من دورات الصراع ، تعود الأمور بنام اكتمالها إلى سابق عهدها ، بمعنى استئناف السلا والمزاول ، إلى أن يبدأ الصراع جولة جديدة بمعطيات مغايرة

أما اللغة عند أسامة فتحتل أزمة وجود لا تحتمل المنزلة أو الملو . إن الكلام عنده يعادل الحياة ، فهو حارب ومطارد ، ومعرض في أي لحظة لأن يباغته الحشد نتيجة إصراره على إبلاغ السلطان عاصمة فكره التي ضمتها كتابه «باب الفرج» ، وكما أن الهاد يستخدم وسيطا لتدوين الواقع التاريخي . على نحو يؤدى إلى انفصال اللفظ عن المعنى ، كذلك يقوم بدور مشابه بين أفكار أسامة والسلطان ، فهو الوسيط الذى يستقبل الفكرة بحكم وظيفته في بلاط السلطان ، وإتائه إلى المقررة الضيقة الضيقة به ، لكنه في الحقيقة وسيط غير قابل للتوصيل .

ولكن ما الذي يحل المشكلة تلك القوة الزمنية ويجعلها معادلة للحياة ؟ هل يرجع ذلك إلى أن الأفكار تتحول إلى قوة مادية إذا ما أُنست بها الحياة ؟ أم لأن الفكرة عندما تشكل ألفاظا وجملًا ، أي تصبح كلامًا ، تنفصل عن حياة صاحبها ولا تموت بموته ، وإنما تتحول إلى شيء لا يتعكس ولا يمكن رده ، شيء له كينونة مستقلة ، وقانون حركته الخاصة ؟ كذلك الزمن الذي تسلمه إلى الكلمة ، لا يمكن أن يعود ثانية ، إن خلقه هائل كما يقول «درولان هارت» .^(٧٦)

لذلك كله نحل الكلمة المنطوقة والمكتوبة أهمية كبرى ، ويصبح لغة تاريخ وتقاليد وأصول مرعبة ، شأنها في ذلك شأن الظواهر الاجتماعية كافة . وهي تبق كذلك إلى أن يحدث فيها نوع من التغير والابتعاد نتيجة تطور اجتماعي يقتضي لونا مغايرًا في التعبير عن فكر جديد . وقد يحدث هذا الابتعاد بصورة فورية سابقة عن أوبى ، فيظل معزولًا متغيا ، إلى أن تتطفر حوامل كثيرة تاريخية واجتماعية ، وهوامل أخرى راجعة إلى طبيعة اللغة ذاتها ودرجة تعصبها ومرونتها ، فيصبح المعنى والمحول حقلين بؤمة معزولين بها ومتعارفًا عليهما ، تظل في انتظار ابتلاء أخرى وتغير جديد

وبناء على هذا تكون مسألة أسامة هي مسألة الكلام المتغير الذي يفرض ضرورة تحرره في زمن غير زمانه ، زمن محكوم بحتمية الانقضاء . إنه مدفوع بقوة الاندفاع ، إلى إبلاغ الرسالة التي يؤمن بها ، ودفعه أسلاف وجيلان في نفس الوقت ، يتمثل في رفض السائد ومحاولة إسقاط النظام محل الرفض عن طريق الرؤية السياسية والفنية ، ولكنه يسلط في حوزة وهم كبير يهيئ في أحوالها الوعي بحقيقة الظروف الموضوعية التي تحكم حركته . إن نظامه ومثاليته عندئذ عوفاً في العالم ، وبجملان الواقع ، الذي لا يوافق مع مطالبه الإعلامية وقبلة المطلق حقلية سلبية يرفضها منذ البداية ، ويسعى إلى تغييرها فطمة واحدة ، وإلما أن في استطاعته فرض نظامه الخاص ، ولكن سببه القوي ينتهي إلى الإحباط ، في حين تعرض أفكاره لإجهاد مبكر ، فلا يلبث من كتابه - الذي أفرق رجال السلطان سجله الأصلية والمستنسخة - سوى صورة ضبابية في ذاكرة رباد لتعيد المورخ ، الذي آمن بأفكار أسامة ، وعاشده على دعوة الناس إليها

إن محط الوهم تنتد في حياة أسامة الماضية ، ويعدو أطرافها إلى مرحلة سابقة على زمن الحدث الدرامي . ثم تتجمع وتتشابك لتتجج مسألة الوهم واكتشاف الحقيقة ، وفي لحظة ضباب وتأزم يستعيد البطل حياته الماضية ، فيلقى الضوء على هذا الجانب منها

أسامة . حين عيون الأمير

المهموعة . أمير أنشيلة

أسامة . بين أن أكذب عن أفكارى التي أصفاها جنونا وأقبل متصبا في الديوان أو أن أسجن .. كانت الأمور واضحة أمامى وشرح كل في ضوء الشمس .. نصحنى أمى بأن أقبل المنصب هي لا تعيق من الحياة الحدين .. الساخن والبارد .. ولا تولى إلا بالوسط المأثر ... قلت أسجن يا أمير . (ص ٧٥)

إن مأزق البطل يتمثل في ذلك التعارض الفطري بين الحد الساخن والحد البارد ، على مستوى البنيات الفكرية العنصرية ، الذي يعجزون مع التعارضات التنافلية الأخرى في بنية النص المسرحي بشكل عام ، إن التمس الكون بهذا الشكل المطلق ، الذي هو وليد المفهوم ثنائي ونظام تنافسي بين التاريخ الحقيق والتاريخ الخيالي ، فلو أن الانتهازي النصي - انزعت الأحلاف الخافي ، الأخير المطلق والمشر المطلق أو عبارة النص .

حرب أو استسلام

قوة أو ضعف

حياة أو موت (ص ٧٥)

إن هذا التمس المطلق يلق كل إمكانيات لاتخاذ البطل ميلا جدلية يؤد الصراع بينه

ويجى الواقع، لمواجهة القوى المناوئة وحيدا متجردا من أسلحته كافة إنه يتطوع بسلام سيفه إلى قائد حرس السلطان عند أول باخرة لقاء بينها أسامة . (يسحب سيفه في هبوب) إليك هو - أنا ما أثبت لكى أقاتل . (ص ٥٤)

ويؤدى هذا الموقف البطل إلى بقاء أسامة . انزعت الأحلاف الخافي . في موقف العاجز . في حين تعمل قوى الواقع المعاصرة على بقاءه في كينونة عجزه . على عو يجعل بهائه الأساوية

ولا تنس أنمة البطل على ذلك النظام الفكرى التنافسي وحده . بل تنس كذلك على تنافس آخر ، هو التوجه إلى السلطان . من طريق رجال حاشيته . برسالة تتضمن شريعة حكم المستقبل «أنا ما جئت إلا لأرشد السلطان إلى ما يحسن صوته بعد التصريح (ص ٣٨) ولكنها شريعة تتضمن بالضرورة نظرية مغايرة لعلاقات ثابته ، ومن ثم فهي تقتضى فعلا محمدا . ولكن الحركة المحمدا يلزمها قدرة على الانفصال حتى تحلق ميلا جديدا متخفا في رحم الماضي . مرتبطا به ومتصلا عنه في نفس الوقت . وهو ما لم يقدر أسامة عليه . إن جهده التحررى يخله قوة الماضي وعلاقاته الثابتة . فهو إذ يلق نفسه هاتيا إلى ظل السلطان . يقع في محال قيمته وحيته المذمومة المذمومة به . التي يتبع محال نفوذها ليشمل جماعة المتطوعين (تجار العبيد والغلال وصاحبة الخان اليهودية وابنها الداهية) ويلتم شمل الجماعة لتكون دائرة تحيط بأسامة ، وتظل تضيق عليه الخناق خطوة خطوة . حتى تتحول الدائرة إلى كلمة ينفق فيها أسامة (ص ١٥٥ - ١٥٦) وهكذا بعد ثورت المهر إلى بمثابة الدحار مؤقت لأفكاره في الزمن المتقضي . وإن ظلت كلمة في وهي المجموعة المعاصرة . وقابلة للتصير من رؤيتها الخاصة للماضي والحاضر والمستقبل

إن هذه الدلالة المترددة لأفكار البطل تجد مجسدا لها في التركيب اللغوي للفقرة التالية

لو أننا أضفنا الناس جميعا . ومنحنا كلاهم شيئا في الأرض . وأرنا أسباب الخوف . لحبنا الشمس - إذا شئت - بجند يسعون إلى الموت - ليلودوا عن أشباه امظكروها واكتشفوا كل معانيها . الحرية شير الأرض . وماء النبع .. غير الخد .. وأمل البلد . وخضرة طرفة نهر في ظل البيت .. وذكرى حب .. وفي جامع .. أحوا فيه صلاة العبر . بأوجز كلمة ، عظمت أمة

تقدم هذه الفقرة مرتين في النص ، الأولى في معرض التصرف على أفكار أسامة المبونة في كتابه (ص ٥٤) ، وتؤدى كل عبارة منها بصوت متفرد من أصوات المهموعة للماصرة ، نيابة عن القادة ، أما في المرة الثانية فتقدم بوصفها الرسالة الختامية التي تلقى بصوت الجماعة مستعدة ، قبل هبوط الستار (ص ١٥٨) . وتحمل الفقرة في كل مرة دلالة مختلفة ، في القراءة الأولى تصور عن وجهة نظر فردية موجهة إلى الحاكم كي يتم على أساسها شكلا من أشكال الطورية الاجتماعية وهذا يمكن إسقاطها الأول ، ولكن ما إن تتحول وجهة النظر ذاتها لتصور عن تطور وهي الجماعة . وتوجه إلى «جواهر الناس» ، كما يقترح أحد شباب المهموعة ، حتى يتاح لقوى المضمر في الرسالة إمكانيات للتفصيل لم تكن واردة من قبل

تبدأ الفقرة بمسلة شرعية ، تلحق بها عبارات نصيرة ذات إيقاع واضح . ووقت صريح مما يلزم بقطع النطق عند آخر العبارة . وبعد القاطع يرتبط بالوكلة الإيجابية المتصاص كل عبارة بعبارة بعدها ، هي الحرية ، وحق الملكية ، والأمان ، ولكن جواب الشرط ، وهو القوة والسيادة المتمثلة في الذود عن الوطن حتى الموت ، يتبع لامتناع حصول القيم السابق ذكرها . التي يرتبط بقطعها بإرادة الحاكم والتمتع . ومن هنا تتلى عظمت الأمة ، وهي الطابة النهائية ، كما تتلى أشكال أخرى من الانتماء الاجتماعي على مستوى الفرد والأسرة والدين . وبديهي أن يرتبط الفعل في القراءة الثانية بإرادة الجماعة وسعيها لتحقيق هذه القيم

إن أصل الذي يطرحه النص المسرحي يتمثل في قدرة اللغات الخيالية على الاستفادة من التجربة التاريخية - دون الوقوع في أسر الماضي أو الانفصال التام عنه - وإذا كان الطفل التاريخي قد انتهى محبطا نتيجة كونه موهوبا إلى ومن نفسه - ونتيجة كونه غاصبا لعلاقاته الثابتة برغم تقدم وعيه - فإن المجموعة المعاصرة عندك - في حدود تكويرها الترامى - وفي إطار البناء على المسرحية بشكل عام - أن تدخل الزمن في الماضي وتخرج منه إلى زمن متفرع ومتعدد وقابل للتجريب - من أجل تحقيق أقصى درجات الوعي للممكن - والفعل للممكن

إن تحليل مسرحية «باب المصراع» يكشف عن العناصر الأساسية للكونة لرواية العالم عبد محمود دياب - التي تشكل سلفا قريبا لعلاقة ثلاثية بين التاريخ - الواقع - المستقبل - وتعتبر العلاقة بين عناصر تلك الرواية خلال مراحل إنتاجها المختلفة وتنوع أشكال إبداعها الأدنى بين للمسرحية والرواية والقصة القصيرة - وإن احتفظت بعناصرها الأساسية

هائلة دائما قوة معنوية هائلة - غالبية بوجودها المادي حاضرة بشكل صريح أو مضمحل - ومؤثرة بحكم أنها واقع أول أصلي لا يتمكس - بمعنى أنها لتاريخ يسري الجهد واحد - ما يحدث بعده ناتج عنه - إن أفهمته تصح شريحة - التي يولد عظيمها زلزلة رهبة قد تؤدي إلى النمار أو الضياع - ومن هنا تستمد تلك القوة تأثيرها غير المحدود على عبرات الأحداث ومضار الشخصيات - وتعمل في أشكال عدة - قد تحمل ظلالا ميتافيزيقية - أو تظهر في شكل سلطة تسيروية أو دابطة إهوية

لقد تغيرت علاقة دياب بالتاريخ (الله - الحاكم - الأب) في وتاريخ موقفه منه بما يعكس حركة الشريحة الاجتماعية التي يمثلها - والتي تغيرت رؤيتها للعالم نتيجة تغير وضعها الاجتماعي

لقد صاحب قيام الثورة طبع آفاق الفكر الاقتصادي والاجتماعي للجنح المثالي من الطبقة البرجوازية الصغيرة والمتوسطة - ولكن الأزمات الاقتصادية التي لحقت من الحروب العالمية وطباب المألوس السياسية الحرة - أدت هذه الظروف مجتمعة إلى ظهور تناقضات في المجتمع المصري وتراجع شرائح من هذه الطبقة - ولقد اتساق موقفها المتقدم الذي كانت تتمتع به في مطلع الثورة -^(١٠) الأمر الذي انعكس على رؤية الكاتب في الأحوال الإبداعية لهذه الفترة .

ولعل الإهداء الذي صدر به محمود دياب مجموعته القصصية الأولى - إلى الضوء على موقف الكاتب في هذه المرحلة .

«إلى من أعين قوته على الحياة الخاملة المحلقة بالفتنات وينادي بحياة جديدة - هي حق للجميع - أرفع فيها رأسي»^(١١)

أما في «أحزان مدينة»^(١٢) - وهي رواية سيرة ذاتية - ترجع إلى فترة مبكرة من حياة الكاتب - فيقدم فيها صورة عام قديم متناقض ومأساة - يبدأ في الاهتزاز والهبوط نتيجة لاصطدام عصر غريب ودخيل عليه - لقد أدت الحرب العالمية الثانية - واحتلال الإنجليز لمصر قناة السويس - إلى تغير اجتماعي واقتصادي في علاقات عالم تلك الحقبة التي يتنص الكاتب إلى إسقاطها - وأصبح العالم ينقسم لديه إلى قسمين

الأهالي - فئة أصيبه مأساة ومتألفة - يشكل تلاحمها النظام والائتمار - الأتباع فئة دغيلة متنافرة - يؤسس وجودها الفرغى والاختراب

إن حوار عالم الكاتب يتم في هذه الرواية نتيجة تفعل قوى خارجية - يستحيل وصف تقدمها الحديث الدائب - وأثيرها في توضيح علاقات العالم القديم - وهذا هو ما يؤدي في النهاية إلى انفصال فهم عن ماضيهم - تمثلت فيه كلية الحياة ولبات اليقين - والتولج إلى عالم الواقع الذي تنبهم فيه سيل التعرف على الحقيقة .

وقد حدث تصدع آخر في الواقع نتيجة فعل إرادي يتمثل في الانفصال عن الحدود الطبقة في مسرحية «البيت القديم»^(١٣) - يسعى بالبطل - ابن ساعي البريد الذي يسعى إلى الزواج من ابنة قبائش السابق - إلى اكتشاف إصابة العروس بالجنون - فيقر بأن القرار من الماضي قرار من الحقيقة وتريف لها

كذلك فإن للماضي - الأب - سطوة لا تقاوم - إذ إن غيابه في «الزوجة»^(١٤) يسلب الابن حقوقه كافة - ويصبح مصيره مطلقا بظهور براءة والده من جريمة لم يرتكبها - ولا سبيل إلى إثبات براءته بسبب قواطع أهل القرية - الفتنة معهم - والانهيار بين والبنين على السواء - وإجتماعهم على التستر على الجريمة - وإهداء حقوق أسرة «أبر شامة» - الذي توارث إشاعة عودته الرشيدة - والعراب ساعده القصاص - لتسكينة الضياع الأتمة والمواقفة - فيسابقون إلى رد الخطيئة إلى أصحابها .

وعندما يصل الابن إلى يقين بشأن الماضي - ويتمكن من التخلص من الإحساس جزر الانسحاب إلى ماضى آثم - عندئذ يقدر على تحديد علاقته بالواقع القرية - والانطلاق إلى بناء حياته وحياة أسرته على أساس كرم

وتظهر سطوة الماضي - بنفس المهدوم - مرة ثانية في مسرحية «أرض لا تبت الزهور»^(١٥) - إن روح الأب القاتل خيلة تهيمن على قصر ابنته الزباء - وتلصقها إلى الانظام لخدمة المهدوم - ولكن هؤلاء بذلك العهد - الذي يتم فيها يشبه الطقس الشمعوى دلالا على قوة لرباط بالماضي تبلغ مرتبة القدسية - يسي - في الوقت ذاته - التولج إلى عالم المأساة - حيث تنمو بلور اسفند مظلمة بظلالها السوداء على حيلة الزباء فتبحث حياتها بنفسها - عطفة المظفرة الشهيرة - يندى لا يبد حبروا

إن التوظيف المسرحي للأسطورة التاريخية يفيد في هذا السياق لحرر الكاتب لتأثير الماضي غير المحدود .

وإذا كان لتعدد العلاقة بالماضي يفضي هذا التعدد كله فإن التعامل مع الواقع يمثل حركة بالغة التعقيد والتضاد - تكتنفها مخاطر ومزالق لا نهاية لها - تمثل أسبانيا في تضاريس تسانق بطلان المصلحة الآتية إلى إسقاط الحقيقة إلى ظلم يهدد حياة الفرد ووجوده - كما في «الزوجة» وإذا كان «صالح» في المسرحية الأخيرة - قد استرد حشوه ونصالح مع عائلته نتيجة تطور لمواقف خارج من إزدائه - فإن التصدي لظلم آخر يتوحد أسرة مات عائلتها ويدهى شقيقه الحق في ملكية أرضها مشددا على وثيقة مزيفة - لا يتم هذا التصدي في مسرحية «وصول من قرية غيرة»^(١٦) إلا ضمن فادح - إذ يزول مقتل الابن الأكبر للأسرة - في حرب ١٩٦٧ - أهل القرية جميعا - ويضعهم إلى الظروف في وجه مصعب الأرض - إن خط صاعده حتى للمركة على مستوى الوطن يوازي مع خط التصدي على الأرض في القرية - في حين يجدد مقتل «فكري أبو إسحاق» في الحرب تحول للمركة إلى القرية - وضرورة مواجهة العناصر الانتهازية في داخل القرية ذاتها .

ولا تقتصر مواجهة الواقع على التصدي فئات التهازية لمخط بالسلطان في «باب المصراع» - أو مواطنة في «الزوجة» ولو معتبة في «وصول من قرية غيرة» - بل يتطلب - في المقام الأول - مواجهة ظلمات والقضاء على سلبها - إن السلبية جريمة يرتكبها الفرد في حق نفسه وحق المجتمع على السواء - ويقضي التفكير بها مواجهة صريحة لظلمات عفا عن الحقيقة في داخلها - تلك الحقيقة التي يسعى إلى امتلاكها أهل القرية في «ليالي الحصاد»^(١٧) - إنها «مسيرة» - الحقيقة المزاوغة المطلب - تأتي على الامتلاء وتبرر ألف فتاح الحق ورامها وجهها الحقيقي - إنها تظهر في كل مكان والامكان لأبنا ليست حرجنا بقدر ما هي في داخل نفوسنا

إن السلبية وعدم القدرة على مواجهة الظلمات تتجسد صرخا في «الرجال لهم رؤوس»^(١٨) على هيئة جثة بدون رأس - يحملها «الرجل» في طرد من مجهول إن للتوب من مسئلة مواجهة الواقع ومواجهة الظلمات يهدد مصير الرجل - ويطلوذه كجثة مبهمة القرية - تحنى تلقائيا يتحول الرجل إلى المواجهة أو الطريق

الصعب، كما يقول

ويرغم تعدد علامات الواقع، وتباين الطرق، طرح أحيانا بآلة قبل في تحقيق مستقبل أفضل، يتطوره الجميع في «المقبلات الساعات» (١٧)، دون أن يلقى في

الواقع، وإن عاين في ميلاد جديد مرتقب، بحسب لغة رجل طيب آخر في أبحاثنا، إنه الحلم أو بشاره للمستقبل التي توجه بها المجموعة المعاصرة في «باب الفرح» إلى جمهور المسرح، إنه أمل مشروع في تحقيق الحرية والمشاركة والعدل

• هوامش

- (١) تعرف اللغة الألمانية القديمة بين مصطلحين هما Historisch و Geschichtlich ويتجرب استخدامهما إلى حد ما مع الفترة التي تتضمنها الكتب القريبه histoire فيقال Historische Schule للدلالة على الاستخدام الأول، في حين يقال Geschichtliche Philosophie كتابه حل لكالي
- (٢) لمزيد من التفاصيل عن مر حل تطور وهي الكاتب المسرحي الحديث في علاقته بالثقافة المسرحية
- (٣) محمود دياب، «باب الفرح»، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العربية السورية، ١٩٧١
- (٤) Goldmann, Lucien, The Hidden God, Routledge and Kegan Paul, London 1964, P. 348.
- (٥) يطلق مصطلح «الثقافة المعاصرة» على مدح الثقافة التي يصوغ إيديولوجية طبقية مناسبة لها كنه أو صياغة نحو الحكم في كتلة تاريخية معينة، في حين يرتبط «الثقافة التقليدية» بصفة الله أو في طريقه إلى الزوال ولكن كثير ما يحفظ للثقافة التقليدية دور مؤثر نتيجة انتقالها من نظمها أو مؤسسات قديمة فيظهر بظهور مثل الاستمرارية التاريخية المحاط على التقاليد الدينية أو الاجتماعية فريد من التفاصيل التي
- الدكتور الطاهر بيب، «موسيقيا الثقافة»، معهد البحوث والدراسات العربية

- ١٩٧٨ - ص ٥٨ - ٦١
- Jell, James, Grunest, Fontana Modern Masters 1977, pp. 86-104.
- (٦) أدونيس، «الثابت والمتحول» - بحث في الابداع والإبداع عند العرب - ج ٣، ص ١٣٧ - ١٣٨
- (٧) Barthes, Roland, Sur Racine, Paris 1968.
- (٨) مجلة «الشرق الأوسط» - العدد ١١٨ - الكويت، يونيو ١٩٧٩
- (٩) محمود دياب، «خطاب من قبل» - النذر القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٢
- (١٠) ————، «أهية المصرية العامة للكتاب»، ١٩٧١
- (١١) ————، «الدار القومية»، ١٩٦٥
- (١٢) ————، «دار الكتاب العربي»، ١٩٦٧
- (١٣) ————، «أرض لا تبت الزهر» - مجلة المسرح، العدد الثالث، نوفمبر ١٩٧٩
- (١٤) ————، «رسول من قرية مصرية» - روايات الثقافة الجديدة، يونيو ١٩٧٥
- (١٥) ————، «ليل ليل»، «أهية المصرية العامة للكتاب»، ١٩٧٠
- (١٦) ————، «المسرحية الثانية من «رجل طيب في ثلاث حكايات»»، «أهية المصرية العامة للكتاب»، ١٩٧١
- (١٧) نفسه، «المسرحية الثالثة»

بسم الله الرحمن الرحيم



دار نخشة طبع للطباعة والنشر

محمد ومحمدى إبراهيم وشركاهم

(تأسست: أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨)

تقدم لقراءنا مختارات من عيون المسرح

في الكتاب المسرحي
المسرح المعاصر
أعداد المسجل
الروايات الأدبية
في إسبانيا وميكوف
مسرحيات الفصل الواحد
- سيد البشير - لانس

رحمة دويش خند ١٨٠ في
رحمة د. داود حلي ٧٥ في
رحمة د. ركنى السماوي ١٧٥ في
رحمة أسعد حله ٧٥ في
علي مصطفى امين ٥٠ في
رحمة محمد نوح ٥٠ في
رحمة صلاح عبد القصور ٣٥ في

هوس من ذهب وخمار ١٢٥ في
حيود نسيه ١٢٥ في

ومن مؤلفات الأستاذ نروب أباظة

ومن مؤلفات الدكتور محمد مندور

في المسرح المصري المعاصر ٧٥ في
مصرحات مرقى
٣١ حلقا ١٥٠ في
مسرح «عقوب» الحكيم ١٠٠ في
المسرح المعاصر ٧٥ في
المسرح العربي ٥٠ في
في الأدب والمثل ٥٠ في
الأدب والفن ١٢٥ في
الأدب ومداخيه ٧٥ في
التغذ والتغذ والمعايير ١٢٥ في

تلفون ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٩٨٢٧
عزفيا دار القبة
تفكر ٩٢٨١٥ ٣٧٨١١٥٨-٤٣٨

سجل تجاري ١٢٠٤٢٨
سجل مصرفي ٢١٨٥
سجل تقالي ٢١

١٨ شارع كامل صدق بالقاهرة - القاهرة

الفارس والاسيرة

والهموم المعاصرة

□ أحمد سمير بيبرس

لدا مسرحية (الفارس والاسيرة) لكتابتها (الدكتور فوزى فهمي أحمد)
بالحديث عن الحرب الناشئة بين المدن اليونانية من ناحية وطروادة من ناحية
أخرى . ومما جرت هذه الحرب من نزاع راسخ

إلا أن (بيروس) المحرّص على مصلحة شعبه وأمن مدنته . ألى أن يدخل مثل
هذه الحرب . معنا أنه لا يمكن أن يحيا الإنسان عصره مطلقا في كنفه

- ٢ -

ومسرحية (الفارس والاسيرة) تنوع على أسطورة (أندرومات) القديمة . كما
بذكر مؤلفها . وابتداء فإن هذا التنوع قد أدخل على الأسطورة القديمة عناصر
جديدة تناسب مع هموم العصر . على أن هذا التنوع أصبح مطلب أليوا عند كتابتها
المعاصرين . ونحن أمل إلى ألا يلتزم المؤلف للمعاصر بخار الأسطورة القديمة بكل
دقائقه . لأن محارسته لشيء من حرية التعبير في هذا الإطار هو المنفذ الوحيد
لنشاطه الإبداعي .^(١)

لقد تناول (يورديس) شاعر الآسي الهناني القديم هذه الأسطورة في
مسرحية (أندرومات) . ومن قبله الف (فيوليس) قصة تناول فيها أسطورة
هرميون . كما أن (سوفوكليس) كتب قصة أميها (هرميون) .^(٢)

على أنه لم يصل إلينا كاملا إلا مسرحية (يورديس) . ولقد قام بنقلها إلى
الغربية الدكتور محمد سليم سالم

وموضوع قصة (يورديس) المتترمة بالإلطار الأسطوري يدور حول وقوع
(أندرومات) لأملة (هكتور) أعظم أبطال طروادة في أسر (بروتوجوس بن
أخيل) . فصرها وولده له صبا . بيد أنه تزوج بعد ذلك من (هرميون) ابنة
(ميلوس) من هيلانة . تلك المرأة التي ثارت من أجلها حرب طروادة

لم يكن هذا الزواج صادقا . كانت (هرميون) عاقرا . فانار هذا طيرها
وحققها على (أندرومات) . ودير مكيدة قتل طفلها أثناء غياب زوجها .
وتمسكت بوالدها لتحقيق غرضها . وه نقد (أندرومات) وصغيرها من القتل إلا
حضور (يلوس) والد زوجها

نحل عن (هرميون) والدها بعد تدخل والد زوجها . كما جمعها عدول قتل
نفسها بحلف انتقام زوجها

وضجة ظهر (أورست) ابن عمها وحظيها لها هي . وطابت منه أن يخلصها
من زوجها . وأن يأخذها إلى أي بلد يشاء

طامها (أورست) إلى أنه قد ذبح الأمر . وأن زوجها سيكون مصيره القتل بعد
أن تمرد على الآلهة . فضلا بأن حبه

سبغة هذه الحرب وقعت (أندرومات) روح (هكتور) البطل الطروادي في
أسر (بيروس بن أخيل) بطل اليونان الذي صرع (هكتور)

عاشت (أندرومات) ومعها طفليها في كنف (بيروس) الذي يهر من الحرب .
وراد مدنته أن يهش في أس وسلام . وأن تشج لها الطمأنينة والهدوء

يد أن تمار الحروب لم يهله . إهم يريدون صلحاً وأن يفلتوا عليه العامة
بإشاعة الخوف في القلوب والأرب

تزوج (بيروس) بعد عرقته من الحرب متصرا من (هرميون) التي كانت بحضرة
له (أورست) مكافأة له على ما بذله في الحرب من شجاعة وبأس . ومن هنا فإن
رجالاً المدن اليونانية عندما أريدت أن يحسم الطفل الأسير ابن هكتور قتله .
أرسلت (أورست) في هذه المهمة . كما يطمونه من طرام (أورست) بـ
(هرميون)

ذهب (أورست) لطلب الطفل في الظاهر . مع رغبة الخفية في استعادة
(هرميون) من جديد . وهناك وجد في عتبة (بيروس) ما أسمعه القواد
مفسمون . ومهم من يقاتر عليه لطفه

فأب (أورست) (بيروس) وطالبه بتسلم الطفل . ولكنه طلب من مهلة
بشاور لها مع لادته . وأصره بعد ذلك برفضه أن يسلمه الطفل

عند ذلك فجر (أورست) قلبه في حضرة (هرميون) . معها (بيروس)
بوقعه في حب (أندرومات) الطروادية . حل عمر أجمع في قلب (هرميون) بيران
الغيرة . والرغبة في الانتقام . ومحاولها قتل الطفل

حطم المتأمرات الطفل وسموه إلى (هرميون) كي تقتله على أن هذا الطفل
الذي ظن (هرميون) أنه ابن (أندرومات) لم يكن في الحقيقة إلا أسيا . وابن
(بيروس) . وهو الذي سبق أن أرسلته إلى والده في الميدان وفي الميدان قتلت
الفتاة التي حملته دون أن تكتشف من صر الطفل . ولما كان (بيروس) قد قتل طفل
(أندرومات) الحقيقي فإنه أعطاها هذا الطفل الرضيع على أنه طفلها . بعد أن اختار
قلبه اهتزازا حيفا لما أصابها من حزن

وكتشف (بيروس) عن صر الطفل الذي قربه أن قتله . ولكن الأول كان قد
فان . هـ (هرميون) قررت أن تحس الزوج والابن معا . وأن تهرب مع
(أورست) . لكنها جدا عجز (بيروس) على إعداد جيش يستعيد بها . مكورة
بذلك مأساة الحرب الطروادية التي انشعلت بسبب امرأة فاجرة هربت من زوجها .

تظهر الإلهة (ليثيس) التي تزوج منها (بيروس) جثة القتل . وتأثير بعض الحقبة في (داني) . وإرسال أندروماتنا إلى (مولوسيا) وتزوجها بـ (هيلينوس) . ويشير (بيروس) بأنه سيصبح هذا عالما يعيش معها في كهوف (بيروس) في جوف البحر . وتعلم أن ابن (أندروماتنا) سيصبح ملكا على (مولوسيا) . وسيخرج من عليه ملوك اخرون يحكمون (مولوسيا) ويشعرون بالسلام والصفاء في ربوعها ^(١٧)

- ٣ -

وهكذا فإننا نرى أنه على الرغم من المحافظة للكاتب على الشخصيات الرئيسية في المسرحية . فإنه غير في إطارها . وفي أهداف من كتابها . وفي سير الأحداث والوقائع فيها

نجد من شطرس (يورينيس) أندروماتنا وهرميونا وابن عمها أيرستيس . كما نجد إشارات إلى أنسيل وهكتور . ولقد أسند دور الشخصية الهورية فيها إلى (بيروس) في حين أن هذا الدور كان منسبا إلى هورموس . ابن أنسيل من بيروس . كما أنه ومع من دور الخوفه واستخدم في مسرحيته جوقة طروادية وأخرى يونانية

ولقد دارت عيوط الأحداث كثيرا في المسرحيتين حول طفل أنثى الطفل في مسرحية يورينيس فإنه ابن الشخصية الهورية فيها من أندروماتنا . حيث إن زوجته هرميونا كانت عاقرا . وأنثى الطفل في مسرحية الدكتور فوري فهي فإنه ابن بيروس من هرميونا . وشال بين المؤلفين

في المؤلف الأول استل يورينيس علم هرميونا في إدارة المدينة والريفة في الاندلس . وجمع الأحداث إلى الأمام . وفي المؤلف الثاني استل الدكتور فوري فهي مؤلف الطفل ذي السر المأموس في انهام تزوج بـ (أندروماتنا)

العبرة ثالثة في المؤلفين . إلا أن الدكتور فوري وظف العبرة الملتصقة بأن جعل منها علة الأساسية في المسرحية . على غير عديم به لهدف من كتابة مسرحيته . وهو التأكيد على بد الطرب . وإقامة العدل . وطمس أطراف (الظروب)

ثم إننا نجد في المسرحية خطا آخر موازيا لخط علةتها الأساسي طرفاء معقودان بين أبي وفداء مثلا الخراب المتفائل في المسرحية . وألقيا بالصود والتزوير على أحداثها مخاربة . وفي النهاية أنتجت هذه العلاقة مجاورا فلاحزان . فزوميا مشروعا . بطفلا وليدا . اعتنا عن رعيها في ألا يعرف لمخرج أو فوري أو مجشي البلد ^(١٨)

ولقد استل المؤلف في مسرحيته عنصرا لم يستخدمه (يورينيس) . وهو طيف (هكتور) البطل الطروادي الذي كان يظهر لزوجته . كان الطيف من صنع خياله أندروماتنا فليوس

أنا في سريري أرقبه . وهجاء أحسن به يطلع من . يمتلئ جسدي . واكاد أنصح رعي وأني وكأنه يولد مني . ينمو . يكثر . يموت كل ما عرفته عن الخيال حين أراه رجلا مكتملا . قبل عيني . ويسدل بالفرح حزني ^(١٩)

أحسن المؤلف عنما عندما استخدم هذا الطيف الذي يظهر لأندروماتنا كمصدر فقال دافع لخصائص الصراع في المسرحية . استلته المآزير . داجوس وأبيرو ومارس . في إشاعة القوي بين الناس . وفي قتلهم وإزهايم . فاضوا أن (هكتور) مخرج من قبره محمجا على الحصاب بيروس لزوجته . كي يؤلوا عليه الناس

م إن هذا الطيف الذي توسع وجوده في قلب أندروماتنا أصبح شخصية حقيقية دارتها ليلا . وحاطها ما يريد للتأمر

من هنا فإن هذا العصر الجديد الذي أدخله في المسرحية كان ضروريا ومحركا للأحداث

ولأن أناس بناء المسرح اليوناني بصورته البدائية البسيطة التي انقسم فيها إلى ثلاثة

أقسام

- الأودونوريوم . ويجلس فيه النظارة
- الأوركسترا . وهو مكان الكورس
- المنبر . ويقدم عليه الخيل

فرصة أن يسترخي المشاهد وأن يتأمل . فإن الصورة التي اختارها الدكتور فوري لمسرحه جملت من مسرحيته مسرحيا واحدا متلاحما . يند المخرج إلى أقصى مدى هو مسرح . المستوي المتجانس خشبة المسرح كخطمه بعض الارتفاعات والمخرجات . ليس هناك من عديم سوى أن يبدو بانظر بعض الأعمدة اليونانية وتستغل خشبة المسرح وفق تقسيماتها كأنما كمر يجري فيها الأحداث ^(٢٠)

لقد أتاح تقدم المشاهد والمواقع على هذا النحو للمؤلف أن يقدم مشاهدته في حرية تامة لا يتطرق معها تغيير مناظر . أو إعادة ترتيب . أو لرقب خروج ودخول إلا في القليل النادر . كل ما هنالك هذه البقع الضوئية التي تتركز على شخصيات الشخصيات . يتقل المشاهد بعينه من بقعة إلى أخرى ليرى حوارا . أو يتحدث إلى (مخرج) تكشف به الشخصية عن أسرارها . وعن مستقبل فعلها وتصميمها

أكثر من عيني بقعة ضوء في المسرحية هي أكثر من عقد عيني مشهدا حرويا . دوما نرى . أتاح هذه البقع للمؤلف أن يخرج في مسرحيته بين أسلوب الكتابة للمسرح وأسلوب الكتابة نسيبا . المسرحية أشبه بـ (بيرو فليم) . المشاهد فيه متداخلة . والانتقال بين مشهد ومشهد . أو بين بقعة وبقعة يتم وفق أنساب كتابة الباريو

فالقى - مثلا - يتحدث عن الأمر وعن العدل . وعن الصفات الإنسانية الناجمة من طوب عامة الناس . لتحول بنا بقعة الضوء إلى (بيروس) الحاكم . لبحثنا في مخرج طويل عن هذه الصفات وهي إجماله الشديد بها

أمر في غابات حروب لكي أضع وجه اليأس . المجاور عداياي مؤمنا أنه كي يوردي ستابل هذه الأرض لنسد دروب الخزن لأبد للوطى أن يبيع فيه الأمن . أن يجد إلى أطراف الطفل ليعسى اليأس والأراذل من هجير الظلم . أن ردم حارة اليأس ليلد الحصب طوفان حب يضر الكون ويظلم ناز الحقد ^(٢١)

وهكتور يذكر أندروماتنا بأن للموت والأحباب الراحلين طوقا تسكب هم فيها القربى . لستل المشهد بعد ذلك إلى مشهد قتل الحرب اليونانيين وقت الاحتفال بتقدم القربى ^(٢٢)

وعندما يتحدث القوي مع زوجته عن التأمر ويذكرها بأن المدينة لها دائما مع المنكاري حكايات . وهذه ليست آخر حكاية نعر الإصمعة على المنكاريين داجوس . وابيرو . ومارس ^(٢٣)

ولقد كانت تقع الضوء هي الوسيلة الأساسية للتعرف على الشخصيات وعرضها . وهذا أدى هذه الشخصيات إلى أن تحدث طويلا . ويظهر حينها لتكشف لنا عن نفسها . وهي أفكارها . كما قد تجلب اللئ إلى المشهد

لقد فعل هذا التحوير على المؤلف رغبة في أن يمشى همود عصره . رغبة في أن تقول المسرحية شيئا متصفا بالخاصة العريضة في مجتمع . والكاتب القاص هو من لا يستطيع فككا من المعنى وراء مشكلات مجتمعه وعرضها بصورة منه ترى ما هو موقف مؤلفا من هذه المشكلات في مسرحيته ^(٢٤)

- ٤ -

عاش المؤلف مشكلات المجتمع المصري الممزقة مع الحرب والسلام . من هنا كانت هذه المسرحية التي وأسمتها في مسطورها الأولى ماحدثت عن الحرب اليونانية الطروادية . وماحدثت هذه الحرب على المجتمع من دوارل ومصائب

وإذا كانت هذه الحرب قد انتهت فأول آثارها عدم عودة حبيب أبي حبيبته وهذا لم لوحدها . أو رجل عجوز لأمه . أو زوجة لزوجها . إنها الحرب اندمجة

البؤس ليس بأن نصك التقود بالكوم ، وليس بالسرقه ولا بالقتل ، بل أن توسع منابع النزهة في حياتنا لنحقق اقتصاد عدل .^(١٥٥)

هذه هي بعض المفهوم للمعاصرة ، التي صار بها المؤلف في خط متأبط بمسرحيته إلى الحد الذي أقمنا بالحرف على ، وفتح عيوننا على مصلحة وطننا

- ٥ -

هذه مسرحية ذات إطار أسطوري . والمسرحيات الأسطورية أو التاريخية تتيح للمؤلف حرية الحركة في أن يستخدم كل طاقات اللغة من عوسقية إلى إعجابية إلى دالة . بل إنها تتيح له أن يغير الصور الشعرية متى أراد ، وأن يستخدم الشعر على لسان شخصياته . وهذا هو ما حاوله المؤلف في كثير من أعمالها . قدم لنا الصورة ثلو الصورة التي تؤكد على مرأيه ومقاصده . الصورة التي تفر أو الصورة التي تحجب ولكم وفقت معجبا بكثير من تغييراته التي بناها في مسرحيته ، وبطول بنا النظام لو قمنا بإحصاء بهذه اللغة لشاعرة ، إلا أني سوف أكتفي هنا بضرب بعض الأمثلة

- ١. وحى لروح الأرض بالسابل يندو دعبا عندما يثنى لها كل يوم ألف قر .^(١٥٦)
- ٢. لا عزاء في عنه حتى لو تحول العالم كله مناحات عجب . لو صارت كل الحفول سابل جمع ،^(١٥٧)
- ٣. أفود أنامى كل الشوق إليك ،^(١٥٨)
- ٤. يفرس في رجم الأرض جفود الرطس ،
- ٥. يجرلون الأرض كي يقتلوا الجوع ،
- ٦. لا تحاول أن تسجن نفسك في كهف . وظن أنك حبت الشمس ،

ويجدر هنا لغة المؤلف في كثير من مشاهد المسرحية ، بقدر ما يحسن على كثير من الأخطاء اللغوية ، والنحوية ، والإملائية ، والأسلوبية المنتشرة في كثير جدا من مطبوع المسرحية . على أن هذا السخط لا يقلل منه أن المؤلف غير مسئول عن بعضها . وإنما تقع المسئولية على عاتق الطبع

ويطول بنا المقام . لهذا - لو قمنا بإحصاء بهذه الأخطاء

ويجد فهذه مسرحية جادة ، ألزت المكتبة المسرحية بعمل مسرحي رائع

• هامش

- (١) د. عز الدين سمير . صدى الإنسان في الأدب العربي المعاصر من ٨ - الألف كتاب ١٩٦٢ د. الفكر العربي بالقاهرة
- (٢) د. محمد سمير سالم . ابتداء ج ١ . انظر ص ٣٩ . مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥
- (٣) ص ٣٩ انظر ص ٣٩ د. محمد
- (٤) مسرحية . انظر ص ١٧٤ . مجلة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩
- (٥) ص ٢٤
- (٦) ص ١١
- (٧) ص ٢٩
- (٨) ص ١١٦
- (٩) ص ١٢٦
- (١٠) ص ١٧٣
- (١١) ص ١٢٠
- (١٢) ص ١٥٩
- (١٣) ص ١٧٣
- (١٤) ص ٤٣
- (١٥) ص ٣٦
- (١٦) ص ١٧٣
- (١٧) ص ٢٣
- (١٨) ص ١٨



ومن هذا طرح هذا السؤال نفسه : أليس هناك من وسيلة غير البف لحل المشكلات ؟ خاصة إذا كانت هذه الحرب لا تلي . إلا لاستعاضة العضلات بعيش الحكام في حظة زهر^(١٥٩)

والمؤلف لا يفتأ في مواضع كثيرة يقدم الصورة ثلو الصورة التي تصور بشاعة الحرب . فابرجل المعجوز - مثلا - يركي ولده للقتل كقتل^(١٦٠) . بلقيس يولدي ربا جراحك . وكيف أن الصيد أكل قديمك لهدوت عليها بسطك كي تحصل منها . ورويت بصيفك يولدي الكلاب فأكل قديمك .. فأكل لحملك وأنت حتى لركض . ولطوت خلفك نريف .. لا يتوقف .^(١٦١)

وهو في الكشف عن شرور الحرب يفرس لنا النموذج ثلو النموذج : التي والفتاة . الرجل المعجوز . الزوجة والطفل . الأم كلها لوحات إنسانية تطفح بالانتقار من الحرب والسخط عليها . وهو سخط جملنا في النهاية تتعاطف مع الشخصية الهورية الصبة التي رفضت الحرب . والتي دامت على مواطنها من أجل مصدحة الطماهير فيلوس يقول . أنا لا ألق أمام نظرايا ففهم أوجه الشبه بيني وبين من سبقني حتى لو كان أني .. أنا لا تحكي وحدة صور المزايا .. تلك الصورة للفتاة الوجه بالسماء بالضحاحيا من أجل لا شيء سوى هامة يثر يعلوها خردة محارب ! النصر جوده في معاركه لاستعادة روح فاجرة .. والحرب خاص في خلابة البلاد حتى تداعت .. كلا أيها السادة أنا من أجل امرأة لا أفزع بلادي .^(١٦٢)

ولم يس الكاتب أن يجعل من هذه الشخصية مصممة على خوفا من الحرب إذا كانت الأسباب جوهية . كاستيلاء عدو على أرضه للبلدية

وإذا كانت مشكلة الحرب والسلام هي المشكلة الأساسية التي أوقعت المؤلف في عمله الإبداعي . فإن هناك الكثير من المفهوم للمعاصرة التي حطها فيها في مقدمة هذه المسرح التاكيد على الحاجة للامسة إلى إقامة المجتمع الديمقراطي والحكم الفرد مهلك . حكم الفرد يحكم نفسه وحده العقل . ويبروس يحاطب لوائه . حرية الحاكم وحده قد تؤدي إلى الدمار .. إلى الموت . لكن حرية الناس تقتل أخوف . تنوي إلى العدل . وعة أمور نفس الناس هم ليها وحدهم أصحاب الرأي .^(١٦٣)

ويبروس الحرف على مصلحة شعبه الذي دبتوق إلى محراث يد القلاع . وشاة علب . وأم تعجب للأطفال عجزا^(١٦٤) يقول أيضا . دكي قهر من للبلدية

سيميولوجيا المسرح والدراما

- تأليف: كير إيدوم
- عرصة: نبيلة إبراهيم

النص ، كما يدل على أن هذه العلاقة للتداخلة علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية أو سببية

وهذا ما يجعل الحديث عن هذه العلاقة من خلال الكلام المعصاغر أمر لا يخدم النقد المسرحي . ومن هنا يصل الكاتب إلى طرح سؤال مهم في بداية كتابه ، محاولا الإجابة عنه في فصوله المتعددة ، وهو ما إذا كان من الممكن استخدام علم الإشارة (السيميولوجيا) في غريب بين عمدة الاتصال المسرحي بمناصرتها المختلفة ، والنص المكتوب في وحدة واحدة من التحليل والتفسير . وهو يطرح هذا السؤال لأنه يرى أن الحوار مازال صعباً بين السيميولوجيين الذين يصرخون بكل اهتمامهم إلى إبراز كفاءة الأداء المسرحي ، وذلك من خلال حل شعرته للوحة ، والمعاد الذين يمتدحون بتحليل النص المسرحي المكتوب في ضوء الفواحد والأسس الدرامية . أما عندما يستخدم المنهج السيميولوجي في تحليل العملية المسرحية بوصفها وحدة واحدة ، تبدأ بكتابة النص وتنتهي بموقف المخرج الذي ربما يكون قد قرأ النص المكتوب ولهم من قبل ، وفناء مع ذلك أن يراه مسرحاً ، فإن المثل عندئذ يضع في تقديره الأصول الدرامية ، وبناء الحركة المسرحية ، ووظيفة الكلام ، وملاحظة الحوار ، مرتبطاً كل الارتباط بتعيين شعرته الأداء المسرحي المختلفة ، الأمر الذي قد يؤدي في النهاية إلى «يوتيميا» المسرح التي يمكن أن تكون امتداداً ليريطيا الشعر المسرحي عند أرسطو

وهنا يأخذ الكاتب في عرض أهم الأبحاث السيميولوجية التي تمت حديثاً في مجال المسرح ، بهدف مناقشتها وتقييمها .

وقد كان عام ١٩٣١ عاماً تاريخياً ، كما يقول الكاتب ، في الدراسات المسرحية ، فعلى هذا التاريخ لم تكن يوطبق المسرح والدراما قد أحررت تقدماً ملحوظاً على الأسس الأرسطية ، إذ كانت الدراسا ما تزال جزءاً من النقد الأدبي ، في حين ظل المسرح والمناقشة حريين عن الدراسة العلمية المنظمة . وفي هذا العام ١٩٣١ - نشر «أناكار ريخ» بحثه عن «جوانيات من الدراما» ، كما نشر ماركسروسكي بحثه المسمى «محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل» . وبعد هذا البحثان - كما يقول المؤلف ، الثورة التي دارت حول أهمي أبحاث عرصة العصر الحديث حول المسرح في بين ١٩٣٠ - ١٩٤٠ ، وحدث بفضل جهود «مدرسة براخ» - و«مدرسة راج» الثابتة قد مكس بتأثير برام يتمثل في المدرسة الشكسية الرومية ومدرسة «دي سيستر» القويمة . وهي لم ترث من دي سيستر مشروعته في تحليل كل - «نقش كيميائي السويكر للانسار» من خلال سيميوغراف خاصة لمحبس .

جندف النص المسرحي - بادئ ذي بدء - من كل من القصة والشعر في أن النص مسرحي مرتبط كل الارتباط بمفكرة عرصة على خبث المسرح . وهذا معناه أن النص المسرحي قابل لأي يحتاج في أكثر من شكل وفقاً لطريقة عرضه . بل وفقاً للزم الذي يعرض فيه . ومع ذلك فقد ظل النقد المسرحي لجزءاً من النقد الأدبي طوال حقبة طويلة من الزمن . هذا ما علم السيميولوجيا في العصر الحديث . أتت بعض المفاد البارزين ، الذين أسهموا بصحة عامة في توجيه نقد النص الأدبي وجهة جديدة - التفتوا إلى أهمية الكشف عن خصائص النص المسرحي ، أي ذلك النص الذي يخرج من نطاق نقد الكتابة ليقدم في شكل عرض مسرحي . على أن السؤال الذي يطرح نفسه دائماً أبداً هو - إلى أي حد يرتبط النص المسرحي المسرحي . وذلك إذا اعتبرنا العرض المسرحي كله نصاً ، والنص الدرامي ؟ وما هو الجوهر الذي يلتقيان عنده ؟

نقد ادعى بعض نقاد الأدب تصريحا أو تخفياً أن الأولوية للنص المكتوب ، أما النص المسرحي فهو - في كثير أو قليل ، ليس سوى تحقيق للنص المكتوب فالنص المكتوب يتحكم في النص المسرحي ، لأن من حيث إنه يحدد لحوياً مايقوله الممثلون فحسب ، ولأن من حيث إنه يحدد مسبقاً بناء الحركة المسرحية ، ولكن من حيث إنه كذلك يحدد هادياً إلى عناصر المسرح الأخرى - من موسيقى وإضاءة الخ - ولهذا الأسباب كلها كاد للنص المكتوب الأولوية على النص للمسرح

على أن مؤلف هذا الكتاب يرى أنه من الحق له أن يدعي ، على قدم المساواة مع الرأي السابق ، أن الأداء المسرحي يفيد النص في كل ماينطق به . فالنص المكتوب لا يتحقق مكشلاً إلا عندما يقدم على خشبة المسرح . ذلك أنه من أهم خصائص الحوار للمسرحي أنه يشير إلى مجال غير موصوف ، على عكس مايعمل المصنف مثلاً . وهذا هو ما يجعل النص الدرامي مشروطاً دائماً بطريقة عرصة ويؤكد هذا أن كاتب الحوار للمسرحي نفسه يحدد نفسه مرتعلاً بصورة ما لحشية مسرح - ومن ثم فهو يقدم مبدئياً هذا التصور ، وبصفة خاصة حركة الممثل وشكله ومدرسه على تحجب الكلام في المكان المسرحي . ولهذا السبب وغيره ، لا ينبغي النظر إلى النص الدرامي بوصفه وحدات كلامية تترجم إلى أداء مسرحي . بل إنه - بالأحرى - نسخة نظرية تؤدي إلى تحقيق الكفاءة المسرحية التي تعد الدافع الأول وراء كتابة النص المسرحي

ورداً دل هذا المعاش على شيء - «د» - على أن العلاقة بين النص المكتوب والنص المسرح علاقة متبادلة ومتعددة - متبادلة - بولده عنها تدخلت قرون بين

من أهم من هذا أنه ورثت تحديد مفهوم الإشارة بوصفها وحدة ذات وجهين هما الدرس الحسي والمفهوم العقلي والمدلول ومن هنا بدأت مدرسة براج تهتم بمشكلة وصف الإشارات مسرحية وبراد دالانها بالحركة المسرحية ، من وجهة نظر موكاروفسكى تمثل ندال ، أما المدلول فهو الأثر الخيالي الذى يستقرى الوعى الجماعى وقد أسهم اهتمام موكاروفسكى بالحركة المسرحية عن إحصاء الوحدات الجزيئية لوحدة نصية كلية ، كما أسهم من اهتمامه الكبير بالشاهد ، بوصفه صانع معنى

ومارس نظرية مدرسة برج بصفة عامة فى سيميولوجية المسرح ، هو أن المسرح يعبر عن «النسبة» إلى «مفرد» ، فالمنفعة ، على سبيل المثال ، عندما توضع على خشبة المسرح ، لا توضع من أجل وتطبق التغطية التى تعرفها فى حياتنا العادية ، بل لكي تكون شاهداً من شواهد العالم الدرامى . ومن ثم فإن المنفعة تعد فى هذه الحالة رمزاً استعارياً وهذا ما يدركه المخرج برعى قام ، لكل شيء على المسرح ، وكل حركة ، وكل صوت - كل ذلك يعبره المخرج بوصفه وحدة ذات معنى ، تؤدي دورها فى نص مسرحى متكامل .

وخلاصة القول إن جمهور المسرح يكون على وعى تام بأنه يعيش عالم المسرح ، وبأن هناك حقيقة مسرحية مستمرة فى كل لحظة . فالكرسى على خشبة المسرح إنما هو كرسى مسرحى ، وكذلك الأضواء والموسيقى وحركات الممثل ومعنى هذا أن كل إشارة فى الأداء المسرحى يتحكم فيها التفاعل بين المفهوم والمصادق ، أو بين الدال والمدلول . ومن الملامح الأساسية للأداء المسرحى أنه يستخدم إشارات حركية محدودة بولد منها طاقة غير محدودة للعناصر المحسوسة ، وهو ما يمكن أن يسمى «بطاقة التوليد» للإشارة المسرحية . ثم وضع «ميتروفسكى» بعد ذلك الوظيفة السيميولوجية للحركة المسرحية بأنها علاقة مستمرة ومبادلة بين الدات والموضوع . فعلى الرغم من أن الممثل هو المحرك الأول للنظم الإشارية . فإن العلاقة بينه وبين العناصر المسرحية الأخرى لابد أن ينظر إليها على أساس التبادل والتكامل ، فقد تنفص حركة الممثل إلى درجة الصفر ، فى حين تتحرك العناصر الأخرى من حوله ، بحسب الاستمرارية المتداخلة بين الدات والموضوع . وهذا ما جعله المسرح الطبيعي من إحصاء حركة الممثل إلى أعلى درجة . وفى هذه الحالة تصبح المبادلة الإشارية للأنباء فى مقدمة الأداء المسرحى . وكلما كانت الإشارة غريبة عن المألوف ، كانت أكثر فاعلية بمفهومها السيميولوجى للمخرج ، إذ أنها تجعل أكثر وعياً بالحركة المسرحية المتبادلة وعملاتها . وهذا ما جاء به بحث ، بمصير التعريب Verbruidungseffect فى الحركة المسرحية

على أن الدراسة السيميولوجية ظلت بعد تلك الفترة المحبسة من نشاط مدرسة براج (١٩٣٠ - ١٩٤٠) مهمة طيلة عقدين من الزمان . حتى جاء «بارت» ورأى أن المسرح بعد عزله عن محيطه وحقيقته لتوصيل المعلومات ، وذلك بسبب كونه لغة إشارية . فالمسرح يقدم كل أنواع اللغة الإشارية . المتقلبية والغشبية والرمزية والمعنوية والضمنية . حل أن «بارت» لم يستمر بعد ذلك فى متابعة عمله به

وكان الفصل لأكبر بعد ذلك للسيميولوجى البولندى «كافوران» و «الاسمر» بمرات مدرسة برج ابتداءً من بحث له حول «الإشارة فى المسرح» . أكد «اسمر» مدرسة برج فى سيميولوجية العناصر المسرحية ، وأضاف إلى ذلك مبدءاً بين الإشارة النصية والإشارة المصورة . فالإشارة الطبيعية هى تلك التى تربط ربطاً مباشراً بين السبب والسبب ، مثل المرمى وأهراجه ، أو النجار والشار . أما الإشارة المصورة فهى تلك التى تتدخل فيها عملية الترجمة لمسة من نسيء إلى معرف

من كان الفصل لأكبر بعد ذلك للسيميولوجى البولندى «كافوران» و «الاسمر» بمرات مدرسة برج ابتداءً من بحث له حول «الإشارة فى المسرح» . أكد «اسمر» مدرسة برج فى سيميولوجية العناصر المسرحية ، وأضاف إلى ذلك مبدءاً بين الإشارة النصية والإشارة المصورة . فالإشارة الطبيعية هى تلك التى تربط ربطاً مباشراً بين السبب والسبب ، مثل المرمى وأهراجه ، أو النجار والشار . أما الإشارة المصورة فهى تلك التى تتدخل فيها عملية الترجمة لمسة من نسيء إلى معرف

أى نقد له ، على الرغم من أنه قد يشكو معضلاً فى كثير من الأحيان عند نصته ذلك أن هذه الإشارات كثيرة ما تتداخل بحيث يصعب التمييز بينها على حد السمو المحدد . فإذا كانت الإشارة الرمزية - على سبيل المثال - تتحدد باللفظ عند «بيرس» فإنه يمكن القول إن كل شيء على خشبة المسرح بعد رمى ، وبسبب اللغة وحدها . وعندما نتفحص عن هذا التحديد بين الإشارات ، فإنه يتضح ما أن كل إشارة على خشبة المسرح ، لغوية كانت أم غير لغوية ، كما يقصد به لفظ «المخرج» وقد انتباهه إلى ما يجرى أمامه على خشبة المسرح . حيث يستخلص منه ولغته من كل الوحدات المتفرقة مضموناً موحداً

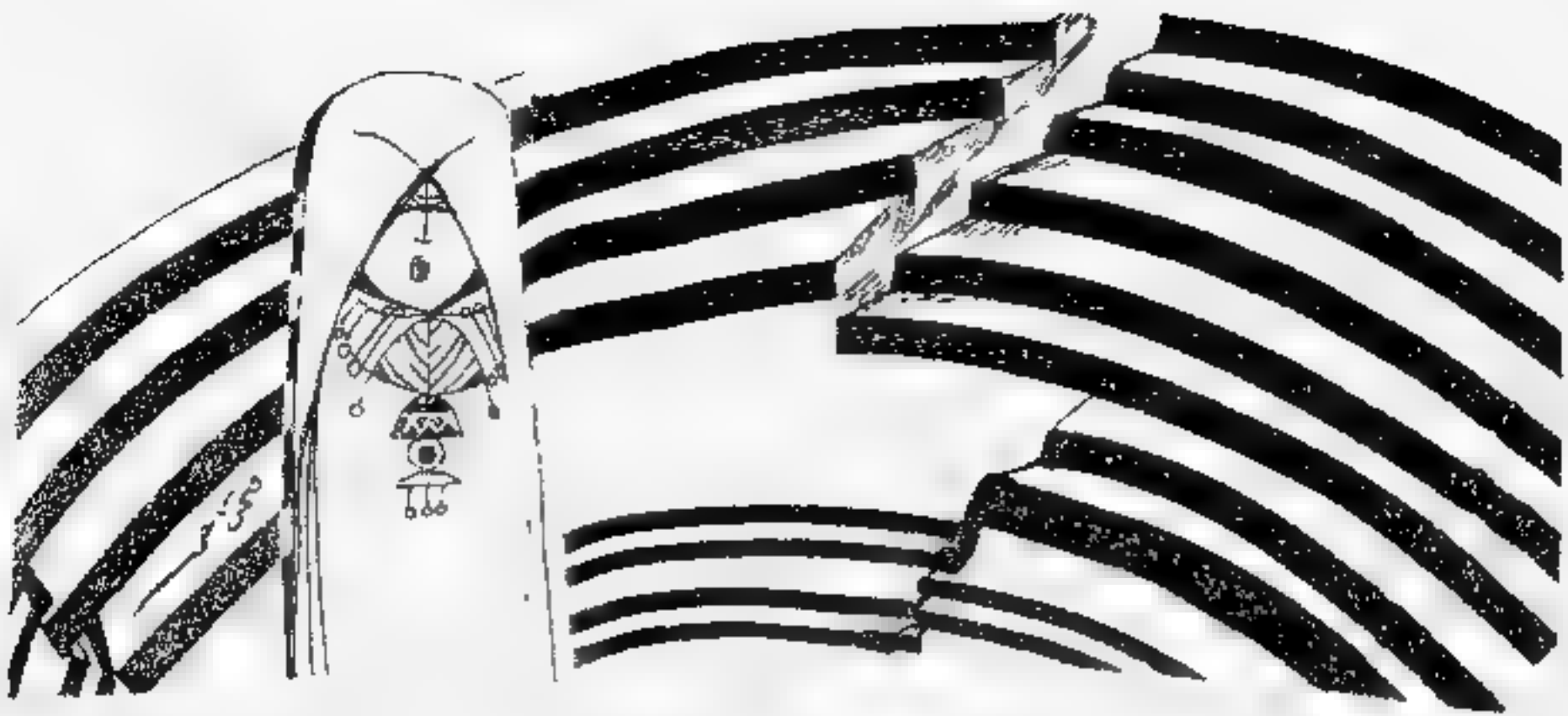
على أن الكلام إلى هذا الحد عن إشارات المسرح ، كما هو يجب و فوحدات الإشارية فى حد ذاتها . وإذا كانت رسالة المسرح لا يمكن أن تحرس من وحدات منفصلة ، يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص بها ، فإن نصيب النص المسرحى إلى وحدات صغيرة من المعنى يؤدي إلى أن يصبح التحويل السيميولوجى للمسرح تحليلاً أولياً . أما عندما نضع فى الاعتبار أن الأداء المسرحى يمثل وحدة يبحث المخرج من خلال عناصرها المتفرقة عن فهمها الموحدة . وعندما نضع فى الحسبان أن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من التواء والانسحاب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تنطق عن نفسها - فإنه يتضح حينئذ أن بحثها فيما يمكن أن يسميه النظام للكل للأنساق المسرحية . وهذا النظام الذى يبنى أن معنى إلى تحديده لا يعنى بكل نظام على حدة محسوب . بل يعنى أكثر من ذلك بتحديد العلاقات المتداخلة بين الأنظمة المختلفة . بحيث نصل إلى القواعد التى تسمح للمفرد بأن يصل إلى إطار جندى بين الممثل والمخرج

وقد سبق لجورج موزان أن أعلن فى عام ١٩٦٩ أن الاتصال المسرحى يتم على نحو مهام الاتصال اللغوى بين المتحدث والمستمع . فكما أن الرسالة اللغوية تلتقى بالمجاز بين المتكلم والمستمع ، كذلك يتم التوحد بين الممثل والمخرج عندما تصبح استجابة المخرج هى بعينها الشفرة التى يرسلها الممثل

على أن النقد الذى وجه إلى هذا الرأى ، من حيث إن عملية التحويل المسرحى لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمخرج ، وإلا كان المخرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة ، كان بمثابة التحدير من أن تكون وظيفة اللغة المسرحية هى بعينها وظيفة اللغة العادية

إن عملية التحويل للمسرحى تنطلق من منبع يطلق عليه المؤلف اصطلاحاً «منبع المعلومات» Source of information ومن هذا منبع تنبع وسائل التحويل المختلفة ، التى تتمثل فى الصوت ، والإضاءة ، والحركة ، والمكان والزمان المسرحيين . فكل وسيلة من هذه الوسائل التوجيهية لها نظامها الخاص بها ، ولكنها تلتقى فى النهاية من خلال شفرة توحد بينها ، وتجعلها إلى رسالة هدفها إدراك المعلومة الدلالية للعالم الدرامى للمصراع . لهذا فإن المخرج قد يكون عازلاً بالنص ، كما سبق أن ذكرنا ، ومستوعباً لخطره ، ومع ذلك فهو يذهب إلى المسرح لرؤية النص الدرامى عميقاً ، وهو مدرك كل الإدراك أنه لن يعيش الإحساس الخيالى نفسه ، الذى عاشه مع النص المكتوب ، بل يدرك أنه يذهب إلى المسرح ليحصل على مزيد من الحس الخيالى لهذا النص . وهذا العائض من الحس الخيالى ، أو تقلل الإدراك الخيالى المشير ، إنما يصل إلى المخرج من خلال نظم إشارية مختلفة ، لا تقبل الاحتزال ، حيث كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها ، وعلى المخرج أن يجولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد . وهذا يحتم على المخرج أن يكون دائم الانتباه وشديد اليقظة لاستغلال كل إشارة على حدة ، واستخلاص المعلومة التى يجعلها ذات معنى فى الأداء المسرحى . وبهذا من هذا ، فإن المخرج يعلم أن المعلومات لا تأتيه مباشرة مع «مع» لأحداث ربما . بل إنما تأتيه معاً ومتفاعلة ، وعيه هو أن يربط بينها شأنه بالتوصل إلى المفرد الذى يكونه نصه

وماء على هذا فإنه من الممكن تلخيص خصائص لغة الاتصال المسرحى بتحديد السيميولوجية ، على أن غير قنوات متعددة ومتشعبة الخصائص ، وبمقاطعتها . وسكاناً وبمعدده دلالات فى كل لحظة ، وأخيراً بتسريتها حول بعضها



وإذا كنا قد وصلنا إلى فن المسرح حقيقته معقوفة ، نتحقق أمامنا على نحو طبيعي ، فإن الشخص المسرحية تصبح عندئذ المرحح الأساسي لهذه الحقيقة المعرصة ، كما تصبح المنار إليها على الدوام . وإذا كان إدراكنا لعالمنا الواقعي مشروطاً بمعتقداتنا وخيالنا ومخاوفنا ورجائنا التي سقطها عليه على الدوام ، فإن عالم الدراما الافتراضي ، المحتمل حقيقة ، يكون موضوعاً مثل هذه الأحوال ، لا من جانب الشخص الذي يعيش بداخله محسب ، بل من جانب المخرج الذي يرتبها ويتابع كلامها وحركاتها . ويمكننا أن نقول في النهاية إن منطق الدراما المسرحية - على هذا النحو - هو المستول من تحريك المخرج في مستويات ثلاثة . مستوى الأول الذي قد تؤدي إلى الإعلان عما بالصحن أو غيره ، ومستوى تأكيد موقعه من خلال موقف الشخص المسرحية ، ثم مستوى البحث عن الوحدة السكتية لنص المسرحي من خلال لجميع العناصر المسرحية المتفرقة

على أن منطق الدراما ليس متولاً من تحريك المخرج وحده دعياً ودركي ، بل إنه مشمول كذلك من التنظيمات المسرحية الأخرى كافة . فإذا كان عالم المسرح هو عالم الاحتمال ، وإذا كانت معاشة هذا العالم بوصفه حقيقة معرصة مشروطة بإمكانية محاوره عالم الواقع إلى عالم الاحتمال ، فإن كل ما يجري من خشبة المسرح لابد أن يكون مؤكداً لطبيعة عالم الاحتمال هذا

وإذا بدأنا بالشخص المسرحية في أقوالها وأفعالها ، فإننا نجد أن الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علامات لغوية تحقق الوظيفة الأساسية لمنطق المسرح . وهي تأكيد حضوره وهذه العلامات اللغوية هي «الأنا» و«الأنث» و«الأل» ، وهذه - ومعنى هذا أن عالم المسرح يتأكد بحضور الشخص - حضور الزمان ، وحضور المكان . ولا يتأكد حضور الشخص من خلال تركيز الكلام حول موقف الآن والأنث والتحليل محسب ، بل يتأكد كذلك من خلال الحركات والإيماءات . فالإيماء والحركة في هذه الحالة ليست سوى تجسيد للذات الدرامية وعالمها على أن الممثل لا ينبغي عليه أن يبالغ في الحركة بالإيماء بالاعتماد ما يعدي القيمة التوصلية للموقف

وقد سبق أن أشرنا إلى أن لغة المسرح بعيدة كل البعد عن اللغة التقصصية ولغة الوصف ، وأنها تتركز حول الحوار الدائم بين الأنا والأنث ، وتضمها إضافة مستمرة في مواضع متبادلة ، فإذا بالأنا تصبح الأنث ، والأنث تصبح الأنا . ول هذه الحالة لا يؤدي حديث الأحد والورد دوره المرجعي المساعد (حتى يتكشف المصنف الخاص في الظروف الاجتماعية الخاصة) ، بل إنه يؤدي دوره اللبني المتصاعد كذلك إلى أن يتحول الممثل بين الأنا والأنث إلى جسد بين عالم الدراما وعالم المخرج

وقد سبق للمدرسة السكتية الروسية أن ميزت في لغة النص بين الحكاية *Fabula* والفكرة *Plot* أما الفابولا فهي الحكاية كما يمكن أن نحكي متسلسلة بالأحداث من بدايتها حتى نهايتها . وأما الفكرة فهي التي تشخص من نظام النص نفسه بما يحتوي عليه من حلف وتبوير وتتابع ووصف وصلوات لتذكر ، إلى غير ذلك

وإذا كانت الدراما لا تنحصر لهذا الغميز ، حيث إن لغة الحوار لا تحكي أو نص ، فإن لغة الحوار المستمر ، بما تتميز به من تقاطع ، تتطلب - مع ذلك - من المخرج التركيز الشديد لكي يصبح نصه منطقاً للحركة المسرحية التي تحتاجه من هنا وهناك مصاحبه لغة الكلام . وهذا معناه أن المخرج يصبح نصه شبه حكاية ، إذ إن هدفه هو الوصول إلى هيكل كل يحكي ما يحدث أمامه

بعد شتاً بعد ذلك أن نطرح السؤال الذي ربما طرح من قبل ، وهو من في الحقيقة المتحدث عن خشبة المسرح ؟ هل هو الشخص الدرامي أم الممثلون ؟ فالتا بحسب بأن الممثل ، بصورته وإيماءاته وشكله ، لابد أن يكون مقلداً للشخصية الدرامية التي صممتها المؤلف من قبل . هل أن الممثل ليس وحده في الحقيقة وليعلم للرسانة المسرحية . بل إن الرسانة تصل إلى المخرج من خلال الكتابة المسرحية أي أنها تأتية مصحوبة بدلالات الأنظمة الأخرى . وفي هذه الحالة تصبح لغة

الحوار شديدة الكثافة سيميولوجيا ، لا لأنها لا تنطق وحدها مبدعة الرسالة المسرحية ، بل لأنها - كذلك - تحسك بمنايح الشعارات الأخرى المختلفة ، فإنها بدنيته الحوار تتأدل مع دينامية المكان المسرحي

وليس المكان المسرحي مجموعة من المنقرلات التي تنعكس عليها الإحصاء بشكل أو بآخر ، بل إنه يعد اختيار سيميولوجيا عمل مجموعته من الدلالات المحسورية التي تؤكد كذلك عالم المسرح الافتراضي . وقد ظل المسرح صائر بالأماس للمكان الثابت فترة طويلة ، إلى أن استطاع المسرح الحديث أن يغير هذا المفهوم لكيلا يسهل لتأنيق المهاري التبعيدي الحامد منسجداً على المسرح . بل بدخ به فرصة مشاركة المشتري في تشكيل الحدود التبعيدية وإعادة تشكيله . وبذلك يتأكد دور الإدراك الفردي في إطار التجربة الطبيعية . وقد ترتب عن خروج على شكل التقليدي لمكان المسرحي أن برزت العلاقات المكتوبة الدباسبكية في الأدب المسرحي ، التي أتاحت فرصة للتحليل السيميولوجي بدرجة عالية ، إذ إن المكان المسرحي بهذا المفهوم المتطور أصبح يكشف للمخرج عن أكثر من بعد . البعد القريب . والبعد للشخص ، والبعد الاجتماعي ، والبعد الجماهيري

ومن المكان المسرحي ، والشخص الذي تتحرك فيه مسيرة لغة الحوار ما بينها . متقل إلى البناء الزمني في العالم الدرامي . نرى إلى أي حد تسهم شعرته في تأكيد العالم الدرامي ، عالم الافتراض والاحتمال

ولبت العوالم الفسلفة بسيطة ومجرد أحوال ثابتة ، ولكنها تجري من الأحداث المتتالية كمثل في مستويات زمنية أربعة . للمستوى الأول هو مستوى «الآن» المصطنع ، الذي تعيشه الشخص المسرحية مع مجريات الأحداث وهذا الرمز حاسم دائماً مع دوام حركة الحوار ، ووظيفته الأساسية هي تأكيد حضور عالم الاحتمال

ثم هناك الزمن اللبني الذي يحيل الحاضر إلى الماضي . فذلك أن اللحظة التي ينار إليها بوصفها حاضراً لا تتكرر ، ومن ثم فهي سرعان ما تتحول إلى ماضٍ يستقبل حاضراً جديداً . ومن خلال هذا الانتقال للشعر من الحاضر إلى الماضي ، ومن الماضي إلى الحاضر ، بشكل متقاطع ومتعاقب ، يبرز التعبير للواقع وغير المتفرغ للأحداث . وهذا الزمن الثاني يمثل في الحقيقة بناء للمعلومات الدرامية في إطار رسم الأداء الحظي .

على أن المخرج سرعان ما يمسك محيط هذا الزمن اللبني ليحييه إلى نظام متاح للأحداث . لأنه يريد أن يصنع نصه على الأقل بسلسلاً منطقياً من دور الأحداث للتقاطعة والتقاطعة . وهذا الزمن يرتبط بفابولا الدراما كي سبق أن أشرنا

ومن هذا الزمن المتتابع الذي يصنعه المخرج لنفسه ، فصل بل الزمن الرابع ، وهو الزمن التاريخي الذي يمثل الحلية الواقعية التي نقف فيها وره العرض المسرحي

وهكذا يرى إلى أي حد يسهم البناء الزمني في الكثافة السيميولوجية للمسرح ، هذه المستويات الزمنية الأربعة تؤكد عالم الاحتمال وما يحدث فيه من متغيرات متلاحقة ومستمرة ، بعد ما تنسج للرجال الممثل بين عالم الدراما والخطبة الواقعية

إن عناصر الاتصال المسرحي مكل أنظمتها تصافراً ، ولاشئ ، لتجعل من عالم المسرح ميداناً واحداً تحول فيه كثافة التحليل السيميولوجي . ويقدربا يكون النص المسرحي مكثفاً ، ويقدربا تكون الإشارات قابلة لأن تترجم إلى دلالات تتبدل مع بعضها البعض ، يشقق للمخرج ثقافة اتصالية رفيعة . أما إذا لم تكن الأنظمة المسرحية من الكثافة بحيث تسمح للمخرج بالعبور دلالياً من نظام إلى آخر ، وإذا لم يكن قادراً على الكشف عن الحاضر والغائب في إطار موقف حضري مثير فإنها لن تشد انتباه المخرج ولن تتحقق عندئذ الرسانة المسرحية السامية ، ألا وهي التربية الفكرية الجذلية للعبيقة

فاوست



الأدب

□ تأليف: ج. دبليو. سميد
□ عرصة: عصام بهي

موضوع «فاوست» من الموضوعات الكبرى في تاريخ الآداب العالمية، ولا تكاد تجد كتاباً كبيراً في أوروبا إلا وطرق هذا الموضوع في شكل ما من الأشكال الأدبية بوصفه جزءاً حيوياً من التراث الروحي والفكر للحضارة الأوروبية. بل إن الموضوع قد جاوز حدود أوروبا وأدب ليصل إلى آداب كثير من اللغات المحلية والله العربية مثل واضح على هذا التأثير الواسع للموضوع وتأثير موضوع «فاوست» المباشر وغير المباشر في أجناس الفنون يحتاج إلى وثيقة أخرى.

بعد هذه المقدمة، التي تعتمد على كتاب صرويه، ندخل في موضوع الكتاب الذي يقدمه المؤلف مقدمة يتبع فيها بعض أسس «فاوست» من نظر المدرس عشر إلى وقت الحاضر، وفي هذه المقدمة يرى كيف تحولت شخصية «فاوست» التاريخية (فاوست ليس شخصية خيالية محضة، فقد ولد عام ١٤٨٠ وروى عام ١٥٤٠ أو ١٥٤٦) إلى شخصية أسطورية، بفصل ما حدث حوله من إشاعات ونكات، وما دخلها من عناصر حكايات السحر الشعبي، حتى نصله للموضوع وأصبح على ما يعرف به في البشارة الأولى (كسح)، حتى يشهد حوله سيبر Johann Spies عام ١٥٨٧، رئيساً من وثيق إلى تاريخ حكومات السحر، وإلى الملاحظة بتصوير ذلك الرجل الذي حاول عبادة الحدود التي سمع ربه لتعريف الإنسانية (بعد عهد بشر (تاريخ) فاوست كثير من يعرف السادس عشر إلى القرن الثامن عشر على أيدي عدة مؤلفين).

ويجدر الإشارة إلى أن هذه المؤلفات - التي تعتمد أصلاً على الروايات الشعبية - هي التي تعرف من خلالها كل من مارتين Marthe وغيرهما على موضوع فاوست. فقد ترجمت بشرة «سيبر» إلى الإنجليزية، وهي الترجمة التي اعتمد عليها مارتين في مسرحيته «دكتور فاوستوس Doctor Faustus»، وفي هذه المسرحية نجد فاوست - للمرة الأولى - مقفلاً حياً، فارتد فكر في قدرة الإنسان على التصرف إلى ما هو أكثر من سحر، ثم توجه بموضوع الرؤية التي تمكنه من إدراك أن نطقه هذا غير ذي جدوى، كان تشكيل «ما هو» عناصر العمل شتى في شكل مسعى متكامل قد عصى هذه العناصر القادرة على السهر، وتأنر على ذلك في كل الأعمال حوسب من «فاوست» حتى الآن.

وبعد أن حملت الفرق الشعة مشجوة مسجحة، وسبحة شعبة منها - إلى القارئ الأول - ظهرت في شكل من شعبة عند عمل، ونصحت أهمية أكبر عناصر السحر والتنجيم، ومن خلال هذه الأعراف، سيج E. E. Lessing على موضوع «فاوست» فكانت من بعد لانه.

أما عن الكتاب الذي بين أيدينا، فلا تائق أهميته لمؤلفه الموضوع «فاوست» بخاصة، هي «فاوست» - والسماح انتشاره فحسب - بل يضاف إلى هذا أن الكتاب - كما يشير المؤلف في المقدمة - صادقاً - يتناول جميع توجوه الأسطورة في يتفرق إليها أحد من قبل، فإذا كانت هناك دراسات قد أجريت حول الأعمال الأساسية هي «فاوست»، وهي كيفية نشأة الأسطورة وتطورها، فلم يدرس أحد من قبل دور التشيطان في الأعمال المكتوبة من «فاوست»، ولا من كيفية اختلاط شخصيته «فاوست Faust» بشخصية «فاوست Faust» الذي شارك في استغلال طبيعته بعد اختراعها، بل لم نحاول دراسة ما تتبع الأعمال الكثيرة التي حاولت أن تكل «فاوست» جولة أو تعيد كتاب.

والكتاب لا يتعامل مع كل عمل أدبي على حدة، ولكنه يتعامل مع الموضوعات motives التي تشيع في الأدب المتصل بشخصية «فاوست»، لأنه لو درس هذه الأعمال معرفة لصاح جزء كبير من جنة الكتاب وأهميته مع ومع الاعتراف بميول هذا المنهج، الذي يفتت الحديث عن العمل الأدبي الواحد في عدة فصول، فيصطر القارئ إلى متابعته في كل فصول الكتاب تقريباً، هذا إلى جانب تكرار الحديث عن أعمال بعضها تحت الأعمال الأساسية في الموضوع، والاعتماد أيضاً إلى اختصار الحديث عن عمل أو أعمال أخرى اختصاراً - مع الاعتراف بهذه العيوب التي يضطر إليها من يستخدم هذا المنهج اصطفاً - بطل هذا المنهج ضرورة في بعض الأحيان، حين تكون هذه الأعمال كلها - أو بعضها على الأقل - قد درست عملاً عملاً وصارت في حاجة إلى وحدة موضوعية تجمعها معاً في إطار واحد.

ولاشك أن الكتاب - من جهة أخرى - يظلمنا على صورة تعسفية مكثية دراسة تأثير موضوع أسطوري أو شعبي في أدب أمة من الأمم أو في آداب أكثر من أمة من عابكاتب في حقيقته يدرس كل الأعمال الأدبية الأوروبية التي كتبت عن موضوع «فاوست»، وهو جهد لم يكده أحد يقوم به في دراسات الجامعة - أو لأدبية بصورة عامة - اللهم إلا بصورة حرة إلى حد كبير.

في ألمانيا إلى «الإمكانات الأدبية الحادة» في الموضوع، في وقت كان المصنوعون الألمان يرددون فيه الأدب الشعبي «الساخ» ، وخاصة إذا ما كان يحتوي على عناصر سحرية . وقد شجع نسج دعوتهم هذه بأن كتب هو نفسه في الموضوع - كما يقال - مرنين (وإن لم يكن مما كتب إلا وصف مقصود وشكرات مصرفة) ، واضعاً النفس الأساسي على موضوع التطلع العقل للمعرفة . ومنذ بدأت الأعمال الحادة من «فاوست» في النتائج ، بأعمال فيلسوف P. Westphal وجوته ، كما ثبت مدرسة «العاصفة والاندفاع» Sturm und Drang . للموضوع لأنه ألماني ، ولأنه شعبي . وكان الموضوع فرصة للرومانسيين لكي يبرز كل منهم ذاته من خلاله ، بل لقد ارتبط «فاوست» في أعمال كثيرة بالإصلاحين الألمان وبثورات الفلاحين وقضايا سياسية واجتماعية في المجتمع المعاصر .

ولقد جاور موضوع فاوست حدود الأدب إلى التصوير والميتافيزيقيا والموسيقى . ومن الطريف أن «فاوست» جوته قد أعيد كتابها في لغة ماخاريا ، كما كان موضوع فاوست لغة الحياة لدارسة معارف ، وأيضاً قد قدم في عرض للكتاب في القرن الثامن عشر ، كما وجدت بطاقات برهنية وتماثيل من الصبي ليوستوفليس !

بعد هذا الاستعراض للأسطورة وتطورها وأثرها العام في الفنون والأدب يدخل الكاتب في فصول كتابه ، مخصصاً الفصل الأول لـ «فاوست بوصفه شخصية وعمرها» . التماثيل في التفسير والمواقف ، حيث يتطرق في هذا الفصل للمواقف المتغيرة التي جعلها كل كاتب حاكم في شخصية فاوست . قبل الزعماء أن المعاجات الشعبية للموضوع كانت غسنة ومحدودة ، فقد خصصت فقرة لألماني به لحب الاستطلاع العقل عند فاوست ، وإن كانت قد أدانت هذه الرغبة في المعرفة ، وجعلتها مع المعرفة والكبرياء والحمد ، السبب في سقوط فاوست في درامي لوسبر Lucifer ، كما كانت هذه الصفات نفسها - في المعتقد القديم - السبب في سقوط الملائكة الأشرار .

هذا في حين تليق هذه الرغبة في الإدانة عند مارلو ، على الرغم من دعوتها لنا لتأمل موضوع الشر الذي يلقى جزاءه ، لأن مارلو استهدف من وراء عمله أن يجعل معرفة فاوستوس ورغبته في محاربة «إنسانيته» من الأمور التي يمكن التعبير عنها بها . أما كلينجر P. M. Klinger فإنه يتحد من التماثل من المبادئ المحبة التي تحكم الكون ، مع أشياء أخرى ، نقطة الانطلاق ، حيث يأمل فاوست أن يعرف العرض من حياة الإنسان ، والأسباب الكامنة وراء غياب العدالة الأخلاقية

وحيث علم فاوست مارلو بأن يكون نصف إله عن طريق السحر ، فإن بطل الصبغة الأولى لفاوست Urfaust . عند جوته يشعر بأنه شبه إله وهو يحمل في «علامة الكون» ، ويتحمل لنفسه وصفاً أعلى من الإنسان حين يسعى للمساواة مع «مزرع الأرض» . وفي «فاوست» جوته الكاملة يبدو مؤكداً الانطلاق من حب الاستطلاع العقل بوصفه دافعاً نفسياً وراء التعاطف مع الشيطان ، ولكنه تحول بعد ذلك إلى الرغبة في التجربة ، أو النشاط الذي لا يكتفئ ، على نحو مماور عند حب الاستطلاع . إن جوهر فاوست - عند جوته - هو البحث عن القيام بكل تجربة يستطيع الإنسان أن يجرب

وفي العنبر الرومانسية مالت شخصية فاوست لأن تصبح شخصية متساوية أكثر منها شخصية شريفة . وبالرغم من هذا وجدت أعمال تميل إلى وجهة النظر القديمة ، التي تدين فاوست من وجهة نظر دينية ، ولكنها أعمال قليلة نسبياً . فقد أصبح معتاداً أن يرى فاوست وقد صليح وأخذ ، بل إنه ظهر في بعض الأعمال بوصفه رجلاً خيراً صل طريقته إلى حين : فهناك عدد لا بأس به من صور شخصية فاوست التي تبرره محاولاً عمل الخير بمساعدة شيطانه ، على الرغم من أن هذه المحاولات نادراً ما تسجح

وفي بعض الأعمال الأدبية الأخرى يبدو فاوست ممثلاً الصراع بين الرغبات لحسب والمواضع العليا ، أو ممثلاً روح الشك التي برزت في القرن التاسع عشر . أما

أطراف موج حديث على الموضوع ولذكاء ، فهو يمثل في أن فاوست يستطيع بل حد ما أن يمثل الإنسان العرقي الحديث إن لم نقل الإنسانية بعمامة . وهذه هي رؤيته بول فاليري P. Valéry في «فاوست» Mon Faust . فاوست يظهر هنا ضحية الثقافة الأدبية المعربة ، حيث كيف حل أن يسأل أسئلة حتماء لأجواب عنها ، مبهكاً بذلك في مشكلة المعنى . وفي «موريجوجيا» شينجر Spengler للثقافة الإنسانية توصف حضارة أوروبا الغربية بأنها «فاوستية» ، بمعنى عليه النشاط وروح المصارعة وعدم الصبر على الحصر والشرق الرومانسي لكل ما لا يمكن الحصول عليه أو تحديده

وفي تطور متلاحق أصبح فاوست مسارياً للمعقبة الألمانية ، وأعيد تفسير الأعمال السابقة على هذا الأساس إلا أن الطريف هو أنه لم تكتب إلا أعمال قليلة تصور فاوست فتاة خلقة ، لا على أساس ارتباطه بالروح الألمان ، ولا على أساس المفهوم العام القائل بأن الفنان يحاول المستحيل . ولقد شاعت حكايات عن بعض الفنانين ، تشير إلى أنهم أبحروا أعمالهم العظيمة بمساعدة الشيطان . وعلى الرغم من شيوع هذه النظرة منذ عصر النهضة ، فإنه يبدو من المدهش أنه لم يظهر مثال أدبي كثيرة تصور فاوست فتاة يتوق إلى الكمال في المجال المعنى الذي يختاره . ثم يبدو مقتنعاً ، ولقد فلتت المساعدة عبر الطبيعية ، بأن حدود انحدارات . والتفتيات الفنية ، وللواد ، تعرض عليه أن يتخفف قليلاً من مثالياته

أما الفصل الثاني فمخصص للشخصية التي تبدو ، في كثير من الأعمال التي تناولت فاوست ، البطل الخليل . وأنهى به «الشيطان» . والكاتب لا يقدم في هذا الفصل عرضاً «لتاريخ الشيطان» ، وإنما يجر ، أساساً ، بتطور وظيفة الشيطان وصفاته الأساسية في الأدب للكاتب من فاوست حسب

في الأعمال المتقدمة من فاوست ، وخاصة المسرحيات الشعبية ، التي كان الوعظ الخليل من أهم أهدافها ، يجد الشيطان يلعب أحياناً دور الواعظ الذي يندب فاوست من صفة الطريق الذي يسير فيه . وهذا ما انتهجه بعض الأعمال الحادة ، حتى إن جوته نفسه يجعل الشيطان يريد الشر دائماً ، ولكنه يشارك في الخير برغم إرادته

ومن الأفكار التقليدية عن الشيطان فكرة أن هناك جيشاً من الشياطين المخصص لمهام إغرائية خاصة ، الذين يأثمرون بأمر إبليس . وهي فكرة بدأت من حديث الكتاب المقدس عن روح الضيرة ، وروح الكذب ، وروح الزنا . وهكذا . (وهذه الأرواح تمثل غالباً أدوات لأغراض الرب) . وما إن ارتبطت فكرة أن هذه الأرواح تجسد خطايا معينة . تعرى لإنسان بارتكاب . مكره العهد القديم من جيش الشياطين ، حتى فتح الطريق لفكرة الجيش الشيطان الذي يرم كل فرد من أفراد مجاوى ضحك معينة وخطايا محدودة . ومن الطريف أن هذا يقول إن الشياطين قسبان ، الأصغر قدراً ، ويخرون بالزنا والطمع ومماثل ذلك من الخطايا ، والأكبر قدراً ، ويخرون الإنسان بالأس والخرقة . وبناء على هذه ظهرت بعض القوائم التي تصنف الشياطين . وفي بعض المواقف يظهر شيطان الذكاء Klingsor الذي يرى الإنسان من خلال تطلعاته المعيبة وعبرته ، والذي ارتبط فيما بعد بميستو Mephisto عند جوته

وفي تحول آخر يجد الأعمال الأدبية من فاوست تميل إلى شيطان المهر Himmelsstempel . إذ تركز على «حياة المهر» عند فاوست . وأدركي أمثلة عند التحول بعدها في يالو «فاوست» هايب Heine ، حيث يجرى الشيطان فاوست برؤية الخيال ، ويكون هذا الشيطان رافض يالو . وفي ملاحظات هايب يذكر النكتة القديمة التي تقول بأن الشيطان هو الذي انصرف رقصه «الحباب» galliard المرححة يجرى المؤمن ويرجع للترتمين . وعند ليناو Lenau عند الشيطان يستخدم الموسيقى لإثارة رغبات فاعمة وداعره عند فاوست

ويجد عند مارلو للمرة الأولى الرغبة في أن يشرق الشيطان الأصواء بالتأكيد على وضعه بأنه ملاك ساقط ، وأنه يعمل الفجيم إلى حيناً يذهب . هذا في حين

يرتبط ميستر الصياغة الأولى فاوست «جوته بالنصير الغريب الذي كونه جوته لنفسه من نشأة الكون ، والذي تأثر به بالكتابات الدينية والصوفية والتبالية Cabbalistic ، (والفالة طائفة يهودية تؤمن بأن الرب ملخص من الشرع خلق العالم ، وأن الشيطان يسيطر على الناحية السعل التي تحت الشرقي مقابل عالم الخير الأعلى ، وأن الأرواح الأئمة تكثر عن إنعها بالتفعل في أجساد مختلفة عدة مرات حتى تصل إلى الكمال والظهر . انظر : د . محمد بحر : اليهودية من ١٦٠ ومابعدها) كما تأثر أيضا بالتراث الشعبي عن الشيطان . وإذا كان شيطانه الذي يعرف كثيرا ، وإن كان لا يعرف كل شيء . (مهور يعرف أكثر من الإنسان ، ولكنه لا يبلغ معرفة الملائكة الأظهر) - إذا كان هذا الشيطان على وفاق مع شيطان رجال الدين ، فإنه يمسك أيضا صدى ، لهاكات يابلس ، القديسة ، حتى يقف بها الشيطان مسكراً القيمة الاخلاقية للإنسان . والقول نفسه ينطبق على رؤية جوته بشيطان بوصفه شوكه أو مهزأ يدفع الإنسان إلى البهظة وعدم التركيز إلى الكسل أو الرضا الاخلاقي في معركته مع الشيطان نفسه .

وعلى الرغم من طرافة هذه النظرة التي نلاحظ الروابط بين ميسر جوته وبين الأرواح الشريرة في المسيحية وغيرها . أو تراه تشخيصاً لقوة كوية ، فإنها نطل نظرة جزئية ، فميسر يعيش حياته الخاصة ، ويعرض شخصيته ، وينتج مراجعاً في تحديث غريباً على نفسه . وهذا يجب أن يرى بوصفه شخصية مسرحية لها كل مقومات الشخصية المسرحية المستقلة . وإلا لنحول في النهاية إلى هيكل حطبي لا تدب في أوصاله حياة

وميسر جوته هو نفيس الإيمان والمنازل ، ومجد لروح المخربة ، هيلون هم الدين يمكن أن يبروا من نظره النكية المبررة . وحيا تأخذ شخصيات نفسها بالحداثة (فاوست) ، أو تقع في المعجزة (يكالوريوس) ، أو تتجهل ما هو المصح (ماجور) ، نجد ميسر يؤكد على الحقيقة وفي النهاية «سبين يمتلي» فاوست بالنصوصات الدينية ، يكون ميسر هو الواقعي الذي يرد إلى قفزه . وميسر شيطان حاضر أندية تجمله بدمته في بعض الأحيان يصل على فاوست الخلال وأهمية اللاتية

ولعل المشكلة النكرى التي وجهت كل من كتب عن فاوست . هي يجب جعل الشيطان بدلاً للفصاة ، فهو كما يسير به من حيوية ، ومراج صاخر ، ودكاء . واستمتاع يصل إلى حد السعادة الشريرة كما يعمل - كل هذا جعل بعض القراء يرون فيه «الجل» . وأهمهم عن النتائج الموضوعية (الشريرة) لتصرفاته

وفي مرحلة أخرى لم يعد الشيطان دوماً يؤمن الناس حقيقة وجوده الموضوعي . ولكنه مال شيئاً شيئاً لأن يكون مجرد رمز للجانب «المظلم» من الإنسان وقد يبدو لبعض الناس أن هذا التحول من الشيطان الموضوعي إلى شيطان «داني» يمكن أن يرى في «فاوست» جوته أو مارلو . والحقيقة أننا نجد عظة البداية عند لينو - على الرغم من أن ميسر عنده شخصية مستقلة - وتقوم المسرحية على الصراع بينه وبين فاوست . فإن ميسر يبدو . للملاحظات على الآخر . تناجا لطالب من جواب فاوست .. وفي حوارهما يبدو فاوست في بعض المنعرجات وكأنه يحاور أثناء الدخيلة . وفي باليه هايبى تظهر الشياطين محبة . ومضى يساهم فاوست عن حقيقة مظهرهم . ودود بأنهم ليس لهم شكل خاص بهم . ويكلمهم بظهور في الشكل الذي يسر فاوست ويرحمه . وربما فهم بعض الناس من هذا أن الشيطان له وجود مستقل . ولكنه بالمسبة لآخرين أقل حنونه لا يكن بعدو الاعتراف بأن الشيطان لا وجود له إلا في عقل الإنسان . ثم أصبح بعد ذلك الناطق بالآراء المتشائمة ، أو بالآراء الواسية السائرة . كما نحل نحوله إلى مجرد رمز تمثل لصبر الشك في قلب كل إنسان (عند مورجيب مثلا)

كل هذا بعدنا للصريات القائمة التي يوجهها فاليري ورومنس مان Thomas Mann بطرق مختلفة . للشيطان إذا كان الشيطان يسكن عقل الإنسان . فهو يعكس آرائه ومشاعره في وقت معين . وهو يتغير كما يتغير الإنسان . ويمكن أن يتغير إلى شيء لا معنى له . بل إلى بطلان . وعلى الأقل فإن شيطان

فاليري موجود «هناك» ، بمعنى أنه مسموح له بأن يظهر . ولكن مع توماس مان حصل إلى نهاية الطريق ، ف«شيطان» مان «كشيطان» يهان كراماروف ، مجرد «فلاس» فهو ليس أكثر من رمز مقنع لحاسب الشر في الإنسان وباختصار ، فإن الشيطان فقد الكثير من أهميته ، وأسلك الناس عن الاعتقاد في وجوده الواقعي ، بعد أن فقدت وظفته السحرية أهميتها . إذا ما عرّس القدرات السحرية ما يستطيع العلم تحقيقه بوسائل طبيعية عادية .

ومن الممكن القول بأن الاتجاه المتزايد لإيمان فاوست قد شارك في تفصيل قيمة الشيطان ، فحلاصه لا يتأتى - في أحوال أقل قيمة - لا يتبعص دور ميسر .

أما عن موقف مؤلف أعمال فاوست من الطبيعة . فيتابعها المؤلف في الفصل التالي ، حيث يرى مؤلف الكتاب الشعبي لا يرى في الطبيعة إلا استسلاماً للساخر فاوست ، وإلا عجزاتها التي مستخدم لتدهش المدح . ولأننا نؤكد القوة ، وسحقين الشهرة والعلى أو للالتقام . أما مارلو فكانت رؤيته للطبيعة أكثر رقة ودكاء ، على الرغم من أن موضعه منها بصورة عامة جاء غير مرتب ، بل كان يحيا للآمان هذا في حين كانت رؤية جوته أكثر اتساعاً ، فالطبيعة عنده غوصي بالعدم المثل في قدر ماتروسي بالدوافع الفريزية في الإنسان ، وأيضاً بالحياة البسيطة بوصفها مقابلاً للندبة ، والمصطفة . . وفي الجزء الثاني من «فاوست» تنبع الكلمة لتشمل بطرق المباشرة أو غير المباشرة التي تؤثر من خلالها الطبيعة في العالم الإنساني ، وكيف يشكل الإنسان مواقفه وسلوكه على عرار ما يتعلمه من الطبيعة .

ويستخدم جوته ، للتعبير عن موقفه هذا ، وموراً متعددة ، بداية من اللقاء مع «مردوخ الأرض» ، أو رسم شخصية مثل «جريتشي Gretchen» التي تمثل «الطبيعة» التي يجد حباها فاوست «الشقف» ، ويشيخه على نساها من أحيات شعبية الأصل أو الصياغة ، هذا عبر الرموز الخفية مثل «الشجرة المختصاة» و«الثوب الحى» .

وبجسد الأعمال الرومانسية المتأخرة من فاوست شعور المعبر في وجه العالم المثل للطبيعة . فمكره أن الإنسان يعيش في تناغم مع الطبيعة ، وأنه يستطيع أن يتحول إليها طالبا التعاطف والرحمة والصبح . تنسب بقوه في الرومانسية الألمانية ولكن المدهش أن كل الأعمال الرومانسية التي تناولت فاوست قد رفضت هذه المفاهيم الخجزة . وفكرة أن الطبيعة يمكن أن تتواصل معنا . لذلك نشع عندهم صور الصحور والقبابات الخيرة والمداول للندفة ، ولكنها مسكونة بأحفايش ولصداوع والفرجان والبرم والمناكب . وكل الكائنات التي ترتبط بتقديس بالسحرات . والشيطان . والمحر الأسود

وإذا كانت هناك أعمال من فاوست أنتجها القرن التاسع عشر . وكانت أكثر تعذلاً وحيية . ومالت إلى إنقاد فاوست . كما يرى بالنسبة للطبيعة استجمام الكون مع الدوافع العليا التي تجل إلى الكرم مع الإنسان - فإن فاليري ومان عارضاً أي وجهه نظر يقول بأن لمظاهر الطبيعة «معنى» (بأي مفهوم هادى أو إنسان نكسمة) لو أنها يمكن أن تستسلم حتى لأكثر الباحثين إصراراً .

وبمالمج الكتاب في الفصل التالي بعض المشكلات التي ارتبطت بموضوع فاوست . من مثل مشكلة «الأسئلة التي لا إجابة عنها» ، والتي يلقبها فاوست على الشيطان بعد العقد . ولكن ميسر لا يجيب عنها متعللاً - أحياناً - بشيانه «الأسرار السامة» منذ السقوط . وأحياناً أخرى بأن ما يعرفه لا يعكس الإحصاء به إلا في لغة لم يكون ذات معنى ، أو هي في الحقيقة عليمه للإنسان

في معالجة مشكلة «الشرك في العقد» الذي يوجهه فاوست مع الشيطان . وهي تجربة نعرفها الأساطير ، فالنفود مع الشيطان غالباً ما تنصص حداها من روح ما أحياناً تتحول حياته (من ذهب أو مال أو غيره) إلى شيء لا قيمة له ، وأحياناً يتعهد الشيطان ارتكاب عدد معين من الخطايا (ثلاث أو أربع) ويسعى المتعاقد أنه لا يكسب خطية أولى يتعاقد مع الشيطان . وعلى أكثر الخدع دوراناً في أدب فاوست تلك التي ترتبط بمدة التعاقد : فاوست يرمي روحه لشيطان على أن

محمده مره مده ربح وعشرين سنة ولكن في سبائه اثني عشرة سنة فقط بطالب معه . محجة به خدم فاوست بلا وسار . وأنه يجب أن يجاري مرنين

ولقد وجدت هذه الشراك موجبات فنة وطنية وسياسية في أعمال كثيرة من ادب فاوست : تبعا للاهتمامات الفكرية والفنية لكل كاتب

ومشكل والعناصر السحرية « مشكلة ثالث » فقد عاش فاوست وبحث أسطورة في عصر كان كل فرد فيه تقريباً يؤمن بالسحر ، ويؤمن بإمكان التعاقد مع الشيطان ، وبأن الشيطان ومن تحالفوا معه يمتلكون القدرة على التشكل وإزعاج الناس بالسحر ، وهو الموقف الذي انعكس بوضوح في الكتب الأصلية من فاوست

أما مارلو فكان الموقف عنده أكثر تعقيداً وشكاً ، إذ من المحتمل أنه رغب في أن يؤخذ الميراث السحري في الأسطورة حل معي ومزي فحسب . وكان هذا بداية للموقف الأدبي السحري في هذا الجانب ، وخاصة بعد أن توقفت أغلبية المثقفين عن النظر إلى السحر والتشبهات نظرة جادة . وكما يقول كارل بل Carlyle : فإن جوته « استبقى الثوب المطري » للفصاة ، ولكنه استبقاه ، من جانب ومن جانباً ، بمعنى أنه وهم »

وهكذا تحولت العناصر السحرية في الأسطورة إلى عناصر رمزية في كثير من الأعمال الأدبية السحرة ، في حين استبعدت آخرون مبالغاً ، على الرغم من أنها من اندماج المهيرة للفصاة ، وتحول بها آخرون إلى مجرد حلم ، أو عالجوها في سحرية والخيبة أنه بدون أي من هذه المرافف فإن استبقاء العناصر السحرية يصبح ظاهرة

أما الملاحظ الذي حدث بين شخصية فاوست وشخصية هوست ، الذي شارك في استغلال المطبعة بعد اختراعها ، فكان - في رأي المؤلف - تابعا من التشابه الواضح في الأسماء ، ومن المظهر الغريب الذي كان يظهر به هوست هو بيع تاج المطبعة الأولى في الأسواق ، ومن ظهوره هو وشرك له في مظهر واحد ، ولما كن المهتمة في نفس الوقت ، عدا عسلا عن خداعه لمن يشرون مطبوعاته وادعائه أنه كما يبيع مخطوطات قبل أن يتشر أمر المطبعة . وربما أثرت أيضا شائعات كاذبة المخطوطات عنه . إذ أن سولهم كانت قد أعدت شكك . وبصفة عامة كانت الظروف كلها تساعد على اتهام هوست بالسحر ، ثم حل الخلط بينه وبين الدكتور فاوست . ولكن ما إلى انصرم القرن الثامن عشر حتى أصبح كثير من الكتاب يذكرون أن فاوست وهوست شخص واحد . وبالرغم من هذا فقد تمسك بعض الكتاب بأن فاوست هو مخترع المطبعة وليس مجرد مستغل لها ، لأن هذا يضيف بُعداً جديداً لأهمهم ، أو لأنه ، ببساطة ، يتيح الفرصة لنكتة حزلية أو اثنين أيضا فقد استعمل بعض الكتاب هذه النقطة في الهجوم على الإنسانية وتقاصيا (كما عند كلينجر مثلا) ، في حين استغلها بعضهم - على العكس من ذلك - للدفاع عن الاختراع وفائدته ، بل جعلوا منه متفدا لخلاص فاوست (كما فعل موليج Mölling وميرتلت F. Stollte مثلا)

ثم يتصل البحث بعد هذا إلى دراسة ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين التراث الشعبي والتراث الأدبي ، التي تمتد لأسطورة فاوست وأدبه من أطراف أنطاليا فتقدم شخصية فاوست بدأ شعياً ، بالهيكليات الشعبية ، ثم الكتب التي جمعت أخباره الثالثة ، ومسرحيات التراث ، والمروءات المسرحية الشعبية . وقد استهدمت جميعا مرمجا من الدرويح والوسط ، كما جمعت بينها جميعا خشونة التركيب الفني

وما إن وصل الموصوع إلى مارلو ، وأعاد تركيبه فيها وفكرياً ، حتى استعادته الفرق للمسرحية كشجولة لتشره في الخمس وثلاثاً - خاصة - ليستطه لسبح من مسرحيات التراث وبعثله أدبياً ، ويبدو غيره من الأدباء إلى متابعتة في هذا ونجد الذين نقه لمسرحيات التراث في معالجات مارمولر Moller Müller لفاوست ، وربما يدين للكتب الشعبية أيضا . أما «الصباغة الأولى لفاوست» حوته فإن ظروف كتابها تشير إلى أن روابط الموصوع بالأسطورة واضحة جدا .

ولكنها ثانوية . أما في الجزء الثاني من «فاوست» فإن هناك عناصر مهمة تتمتع بجوته من مسرحيات التراث ، وكان لها أثر في شكله

وقد حاول القارئون على عروض التراث الاستعادة من هذه المعالجات الخاصة ، محاولوا أن يأخذوا بعض عناصرها لمسرحهم المثقوي ، ولكنهم - في الواقع - لم يتجروا شيئاً ذا قيمة . هذا في حين أن عملين من أجمل أعمال القرن العشرين بالمعنى يستبدان التوازن بالعودة إلى النتائج العتيقة ، الشعبية ، لبيجا هناك روحاً أصيلاً مكنها من توجيه العمل توجيهاً جديداً . ومعنى بدنت عمل توماس مان وهانز آيزلر H. Eisler

ومخصص المؤلف بعد ذلك فصلاً للأعمال التي كتبت تقليداً لفاوست ، جوته أو امتكالا لها . فاوست جوته مارس تأثيراً ينفق تأثير أي عمل مفرد في اللغة الألمانية

وقد اتخذ هذا التأثير طريق التأثير بالشخصيات ، وخاصة شخصية جريش ، ثم شخصه للشيطان ، الذي جرت محاولات كثيرة للحاق بلهيمته الذكية الشاكة

وقد امتد هذا التأثير أيضا إلى النقد الذي وجه إلى الجزء الثاني خاصة ، من وجهة نظر دينية أخلاقية ، ومن وجهة نظر جمالية معا . وقد ركز الهجوم على « الآلية » الكاثوليكية وعدم ملاسة ألوان النشاط التي قام بها فاوست لشكك ، كما أسهب المهاجمون في الخطب عن غموض هذا الجزء ، وعن طبيعته المخازبة للمسرة ، ولشيانا من انتقاده للجديدة

لهذا كله وجدت محاولات لإعادة صياغة الجزء الثاني صياغة شعبية ، جاءت ناقية ونهضة . كما جرت محاولات كثيرة لإعادة كتابة هذا الجزء أو إكائه بجزء ثالث وكانت كل المحاولات مدفوعة بالشعور بأن فاوست - عند جوته - لم يكن يستحق الخلاص . غير أنه لا يكاد يثبت لعمل جوته من بين هذه الأعمال إلا تلك المحاكاة الساخرة للبشر Vischer ، وإلا مسرحية «فاوست والمدينة Faust and the City» للكتاب الروسي لوساتشارسكي Lusa Charsky ، التي عالج فيها مجدية واحترام حلم فاوست بتأسيس مجتمع جديد على أرض عذراء .

ونصل ، بعد ، إلى اللقاء بين «فاوست ودون جوان» ، اللذين كانا عند البداية شخصيتين منفصلتين ، بل متناقضتين . فأين فاوست المستغرق في دراساته وتأملاته من دون جوان الذي يشكك تحت التفردات ! ولكن ، أليس فاوست مصافاً إليه دون جوان يساويان كل إنسان ؟ وهذه هي النتيجة التي توصل إليها الكثيرون بعد متابعة طويلة لكلتا الشخصيتين

وكما هو معروف ، ظهرت أسطورة دون جوان للمرة الأولى في «سانغر أسييل El-Burlador de Sevilla» ، التي تعزى إلى ترمودي موبيا Tiso de Molina ، والتي نشرت سنة ١٦٣٠ وربما قبلها . ولقد انتقلت الأسطورة إلى سرعة من أسبانيا إلى إيطاليا لتصبح - في خمسينيات القرن السابع عشر - جزءاً من مخزون الكوميديا الإيطالية Comedia d'allarte وعن طريقها انتقلت إلى فرنسا . وهناك فلم مولير مسرحية هي «دون جوان» ١٦٦٥ ، وفي العقدين الأخيرين من القرن كانت نسخ لأدبية شعبية لمولير مثل في كلي من فلانسا والجمها . وطوال القرن الثامن عشر كان هناك مزيج من المسرحيات المهتمة ، التي تتميز بالحسية ، وتعتمد على مصادر فرنسية أساساً ، وربما على مصادر إيطالية أيضا في نهاية القرن الثامن عشر استعاد الأدب لثقافة الأسطورة مرة أخرى بأوبر «دون جيوفاني Don Giovanni» لموسارت وما أثارت من مناقشات وتصويرات .

وقد جرى اللقاء بين فاوست ودون جوان على مستويين . الأول في مسرحيات التراث ، التي أصبحت عبر عن مواقف مشابهة في حياة الشخصيتين مخفوقات واحدة والثاني حين نشر هوفمان Hofmann «دون جيوفاني» ، وصورة على أنه يحاول ، مثل فاوست ، أن يكون أكثر من بشر . وأن يحوز على الأرض أكثر

بما صور لأي بشر طائر واصفاداً على هذا التصير تقرب دون جواد من فاوست .
بل أصبح نموذجاً ثانياً من فاوست

ومالغرم من هذا الشعور المتنامي بالتقارب بين الشخصيتين على نحو ما . هذا الشعور الذي وضع عدداً من الكتاب إلى تخصيص عمل لكل شخصية . جاد الشخصيتين تلك «متناصبتين» فاوست بظن انفعاليه التي لا ترتوى . ودون جواد شهوانه «الطبيعة» الهمة . ولكن راد التقرب بينها في أعمال أخرى . كما نجد في أعمال بياو وتوسوي . كما وصل تأثير هوفمان إلى عرساً تظهر في صورة دون جواد عند كل من موسيه وجوبيه

وفي القرن العشرين ظهر عملاق أسبانيا فحبه دون جواد من المايطيه الرومانسية . ويرد كلاهما الدخولانية بوصفها مرحلة مراهقة في تطور الإنسان هناك يظهر دون جواد وهو يتخلص من هذه المرحلة ويصبح . في كل حالة . أكثر شبهاً بفاوست منه بدون جواد . ففي «الإنسان والإنسان الأعلى Man and Superman» لبرناردشو . يدرك دون جواد ان عبادته للمرأة كانت تعتمد على وهم رومانسي . وأنه كان هو الظاهر . وأنه مجرد صحة للظروف البيولوجية . ويحمل دون جواد عند ماكس فريش Max Frisch ملامح قريبة من ملامحه عند شو . ولكنه يبعد في عدم الرضا بدون جواد فريش بعد معارضة المرأة بوجاه من السكر يبنى التخلص منه للوصول إلى الهدف الأممي . وهدف دون جواد هو المطلق المخلص . المطلق العقل . فهو نموذج تقرب إلى فاوست منه إلى كارل يونغ

وأخيراً فقد جربت الحركة في الطريق المكسي . أعلى الوصول بفاوست إلى مشابهة دون جواد على «فاوست» ف. مارلون F. Marion . عند فاوست يتحول م في محاولة استكشاف أسرار الطبيعة . من فهم الحياة إلى الاستمتاع بالحس . كما يبدو أن المؤلف يحاول أن يوحى به هو أن بحث فاوست عن المعرفة . والقوة . وأسرار الطبيعة . وبحث دون جواد عن الحب كمرحلة من مظهر الروح واحدة

وبصق الحال من الوقوف عند الأعمال الكثيرة التي ثبت أنها من هذه الاتجاهات أو عند رأي المؤلف بها . فمن الواضح أن الأعمال التي جعلت من فاوست دون جواد . وهي كثيرة . قد حركت إلى شخصية ثانية . فاوست يجب أن يكون شخصية مفردة بوصفه تجسداً للفردية المتمردة للإنسان العري . ولا يبحث عن التحقق الذاتي في كل أشكاله . فالتقبل من أهمية قضية المعرفة . وبجاهل أو بمسؤول شأن التعطش إلى القوة والآثار المرتبطة بها . والتذكير على الشهوانية . كل هذا نخط من قدر فاوست . وكل الكتاب ذوي الشأن الذين تعمقوا الخائب الشهوان من فاوست . مارلو وجوته وليا و نوردبرج ومان . مرجوا هذا المنصر في الشخصية بوصفها كلا . بينا في أعمال أقل شأنًا . تكاد سمع شهدة ارتياح إذا صبح كتاب الزوال الصمت عن عدم الرضا وحس الاستطلاع الذي لا يريح . لصالح موضوع الشهوة عند فاوست . وهو موضوع ذو متطلبات عقلية أقل

وهكذا . فإن الخائب الأعظم من الأعمال التي صورت دون جواد مشابهة لفاوست . أو العكس . هي أعمال إما متكله أو مضطربة . وقليل فقط من هذه الأعمال . بينا أعمال ليناو وورميرج وشو . قد نجح في إضافة بُعد جديد بتصوير إحدى الشخصيتين في رباط مع الأخرى . بل من المحتمل أن هذا الارتباط . في لأعمال الأخرى . أمر أكثر مما سمع

ونرى المؤلف في الفصل الخاص به وفاوست والعالم . قصة حائلة تأثير سمحات تسمى التي شهدتها الممرات الأخيرة في الأعمال التي مالمج أسطورة هم أسس تصوير الرضا العامة للإنسان في المعرفة . والتجربة . وفي أكتاف اليد المعنا على بيته . وحتى الثورة الصناعية . التي أسست في المحيط الطبيعي للإنسان سميرت بصبغ المتعاصي بها . نادراً ما أشير إليها

وتنبأ هذه الظاهرة يرى المؤلف أن النفس هو تاج النفس . وقد أي وجهة نظر تعتمد صعد على رصد الاستجابات والتجارب في عمل هي دون أن تصح في

حسابها اتصايد النفسية . هي وجهة نظر ماضية ومصادجة . ولكن ماثير المشكلة . هو أننا نشد في الأدب خاصة . في كل استعمال للتراث . مسحة لشيء ما في عصر الكتاب أو بيته . أكثر من هذه . فان . يقول المؤلف . لا أقترح أنه يجب أن يكون فاوست دمعاصرة . ليكون فيها جانب معالجات هذه الأسطر . فمصعب يتوقع منها أن تقع على مشكلات جديدة . أكثر مما يوقع في من عمل ديه أخرى ولكن حتى المشكلات الخالدة . بل هذه المشكلات على وجه التحديد . تحتاج باستمرار . إلى مراجعتها وإعادة تقديمها ككل رادث معرفة انشورية وبعيرت بينه الإنسان

ولا يمكن إغفال أثر «فاوست» جوته . والمناشآت التي أثرت حوها خاصة . فقد جعلت من فاوست في خيال أغلب المتعصبين الأدب «نموذجاً آخر لدون جواد» . يجبره النشاط الذي لا يهدأ . أكثر مما يجبره حب الاستطلاع الذي لا يرتوى . كما أن انفصال العلم عن الشعر . وجعلنا ثقافتين متباينتين . كان له أثره أيضاً . هذا فضلاً عن الشعور بأن المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وتعظيماته لانسبا أسطورة عريقة من طراز أسطورة فاوست . وأنهم من هذا كله أن أغلب القدير دارسوا الكتاب من الألمان في منتصف وأواخر القرن التاسع عشر كانوا من البرجوازيين الذين اهتموا بالدرجة الأولى . في كتاباتهم . مشكلة معيشة الفرد في مجتمع . فاهتموا بالتطبيق بين النزعات الفردية . الخيالية والعصبية . وبين ما يطلبه المجتمع من الفرد من التزامات

ولابقي هذا أن الاهتقان العلمية منقطعة في أدب فاوست . ولكنها ليهه ضط . إذ نجد مثلاً رواية عام 1811 Pan 2440 : لمسيه Mercier . وفاوست وبرومينيوس «الطائر Hango ذات الطبع الداروي» . وبعض جوان من التخص الخيال العلمي . والخيفة أن العمل الذي يذبح أهم المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وتطبيقاته . ليس من أدب فاوست . وهو مسرحية «حيه جنائيل» ليرميت . حيث تبحث في الصراع بين العلم والسلطة . والعلاقة الخبيثة بين العلم والبحث والعلم التطبيق . وواجب العالم في التأكد من أن كثره لايه استخدامهم

وبهذا يبقى المؤلف فصول الكتاب . التي أتبعها بعدة ملاحق . أهمها الملحق الأول عن «الشخصيات المرتبطة بفاوست» . من مثل اليهودي الثالث . وإيكاردوس . وبرومينيوس . وقايل (الذي ليس نوب البطلولة المتمردة عن العبودية للرب وعلى حدود الحالة الإنسانية عند الرومانسيين) . و«نكشدين» وشخصية «ماهر» عند هارون

ثم يبع هذا كله بيت كامل للكتب الأصلية من فاوست . والمسرحدات الشخصية ومسرحيات الترائس وقصائد «البلاده» ثم المعالجات الأدبية موضوع فاوست . وكلها مرتبة ترتيباً تاريخياً . وهو يعمل الشيء نفسه مع الأعمال المنصه بدون جواد متصلاً عن فاوست أو مرتبطاً به . ثم يذكر مراجع العامة . والخفيقه أن هذا التصنيف للملاحق يضاهف من قائدة هذا الكتاب . ويحمل من المستحيل على أي دارس لأدب فاوست . وحتى أدب دون جواد . أن يتجاهل هذا الجهد العظيم . بل ويضع أمام باحثنا مثالا يحتذى لا يسمى أن يكون عليه البحث العلمي الحاد

ولعل من المادة التي يجربها الكتاب قد اتصحت . واتضح أيضاً التسرع الشديد فيها . وقد حاولت توصيل أكبر قدر يتيسر الحال من هذه المادة بأمانة . مع الالتزام الكامل بمسج الكتاب ووجهة نظر الكاتب . ولعل القاري . بعد أن يمرغ من مادة الكتاب . يسأل . لماذا لم أقتصر المؤلف على دراسة الموضوع في جسد واحد من الأجناس الأدبية ؟ إذن لأعطانا صورة أكثر ركيراً وأعمق تناولاً . ولأعطانا صورة لوصح للأعمال التي تناولتها الدراسة . وهي كثيرة جداً . وحصولها أنه . مدعوا بالتوسع في الأعمال التي تناولها . قد أهمل الكثير من الجوانب «الفنية» في هذه الأعمال . لاهتمامه الأساسي بالتطور «المعكزي» للموضوع

الشرح التجريبي

من

ستانيسلافسكي الحب اليوم

- ☐ تأليف: جيمس روس. إيفانز
- ☐ ترجمة: فاروق عبدالقادر
- ☐ عرصة: أسامة أبو طالمب

«من أركان العالم المختلفة، ونتيجة ظروف
لانعرفها حق المعرفة، يحدث أن يفكر عديد من
الناس في عدد من الحالات المختلفة حول قضايا الفن
على نفس الأسس الطبيعية للإبداع، وحيث يظنون
أنفسهم الذمعة لهذا الطابع المشترك بين أفكارهم
جميعاً» - في ستانيسلافسكي

يقع - لجارب القول للبدعة - أنثال «جورجوفسكي» و«بريخت»، أولئك
الذين يعرفون «ديبم للأص»، و«فيمون» «بنامهم خلاص»، على الأسس التي
وجدوها كائنة حتى حين يتقاطعون معها أو يتجاوزونها

ويتناول هذا الكتاب «تاريخ التجريب» ويرده إلى أصوله - حتى السابقة على
ستانيسلافسكي - تلك التمثلة في عروض مسارح الشرق الأقصى أو العروض
البرغانية نفسها، ويعرض المؤلف لستة عشر مسرحاً تجريبياً - أو كانت تجريبية في

تأنيب على هذه الأفكار، براسل «جيمس روس» - إيفانز - مؤلف هذا
الكتاب - بحث عن «التجريب» في الشرح الحديث، تاريخه، وأبعاده،
وعلاقته بالثراث، ثم مستقبل ماضو قائم منه وهو في كل ذلك يتمثل كل
المحاولات السابقة والحالية، داخل إطار واسع من العمل يتجدد بكونه
مشركاً في النظرة إلى «الماضي» و«الحاضر»، حيث المسألة - كما يراها «جورجوي
بريسكوف» - هي إعادة اكتشاف الأشياء، ذلك أن «ماكتكشفه أهم مما
يذكره»، بل إن الابتكار في حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة

وقد تمثلت ثورته على « الواقعية » في هدف أساسي محدد ، هو الانتقال للشاعر الفردية لشخصياته ، بل ينتقل « خلاصة » غنية للاهتمامات . وبدلاً من تحديد الملامح الفردية للجماعات - كما كان يفعل « مسرح الفن » - جعل مايو هولت جماعاته تتحرك في كتلة واحدة متناخضة ، مثل معيار يتنقى إلى الصور الوسطى . وفي سبيل ذلك جرت أن يستخدم الشاعر بدلاً من لظواهر المسرحية ، وأن يبنى أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة ، حتى يرفع من حرارة الجمهور ، ويتيح للممثل أن يعايش الأثر الذي يحدثه في الجمهور ، وأن يراه أيضاً . ولتقرب كذلك من تكتيك عروض السيرك وحالات الموسيقى ، مؤمناً أن « الأداء الصامت » أرقى من الكلمات التي هي مجرد « دغرفة على الحركة » ، وهو في كل ذلك كان يسعى إلى فكرته التالية عن العرض بوصفه عملية « مسرحية » أو « تمسرح » للهدف بها هدم أية محاولة لخلق الحقيقة على المسرح

وبعد «فيلسوف» يذكر المؤلف عرجا روسيا آخر يمثل التجريب القائم على مزج
 إنجازات ستنسلافسكى وماريولت والاستفادة منها في خلق شكل مسرحي أكثر
 نراء وأصغر تنوعا ، ذلك هو «الاحتياط» الذي مزج بين «الحقيقة السيكولوجية
 ودرجة كبيرة من الوعي بظاهرة المسرح» داعيا إلى «واقعية خيالية» بوسائل «عب
 أن تكون مسرحية» ، ذلك يتطلب من الممثل ألا يهكروا «حول» الشخصيات بل
 أن يهكروا «مثل الشخصيات» ، فعل للمثل إذن أن «يجي ويذكر مثل الشخصية
 التي يلعبها» ولهذا كان هذا الفنان صاحب اتجاه شعري في جوهره ، دقيقا في
 عمله ، رومانسيا في روحه ، ساعيا وراء «الصديق والقوة» يرى في الفن عشا دائما
 وليس شكلا جاهزا وعنده أنه إذا استطاع للمثل الوصول إلى شيء جديد فلا شك
 في أنه يستطيع الوصول إلى شيء أفضل ، حتى بعد افتتاح العرض ، فإن الممثل
 يستطيع دائما أن يعمل على تطوير دوره

ويعرض صاحب الكتاب بعد ذلك لـ «إفتراد جردون كيرج» و«آفولف آييا» ، معينا إياهما بالهارجين «صانعي الرؤى» .

«مايرهولت» كان «رايهارت» يستعمل ويستعيد - بحرية كبيرة - من تكتيك السيرك والمسرح الصبي واليهامى ، كما كان هذه المقدس هو تحرير المسرح من لقل الأدب وحيوده ، وأن يقوم للمسرح من أجل المسرح - إذ كانت عروضه أيضا مسرحا شاملا لكن الذى يبق له أنه - في حقيقة الأمر - ذات على التذكير بأن المتخرج يجب ألا يسيئ أبدا أنه في مسرح ، ومن ثم فإن مايراه ليس أبدا بالحقيق

• من بين رايهارت كذلك أنه خرج تلميذا هو «إرفي» بيسكاتور ، ذلك الذى «بكر» للمسرح للمدعى ، في عشرينيات هذا القرن . وكان الرائد الأول لما أصبح يسمى «المسرح الوثائقي» . وفى البداية كان «بيسكاتور» تصويريا ، ثم أصبح - كما يصعب «بريخت» ، الذى عمل مع رايهارت ثم معه - «صاحب» أكثر المحاولات نورية لإحصاء طابع تصويرى على المسرح ، حيث المتخرجون يمثلون هيئة بشرية ، وحيث يمثل المسرح برلمانا ، أما الهدف طم يكن في أن يقدم للمسرح «منحة تجربة جمالية» بل في أن يدفع ويستحث على «الحاذا موقف عمل من قضايا الوضع والمواطن» . أما سبل تحقيق ذلك ووسائله فهي مشروعة ، ابتداء من التكتيكات المعقدة ، والآلات والروافع الضخمة ، إلى تدعيم الأرضية الطلجية بدعامات من الحديد والأنتمت ، كل ذلك كى يحقق الدراما هدفها في أن «تعبس كيف ناضل ونظل على قيد الحياة» [1] .

أما «الممثل» فيجب أن يكر لا أن يشعر ، أن يعرض القضية لا أن يتفحص الشخصية ، كى يحقق «الإغراب» أو «التفريب» عند المتخرج ، في مقابل التطهير الأرسلى المعروف في التراجيديات اليونانية .

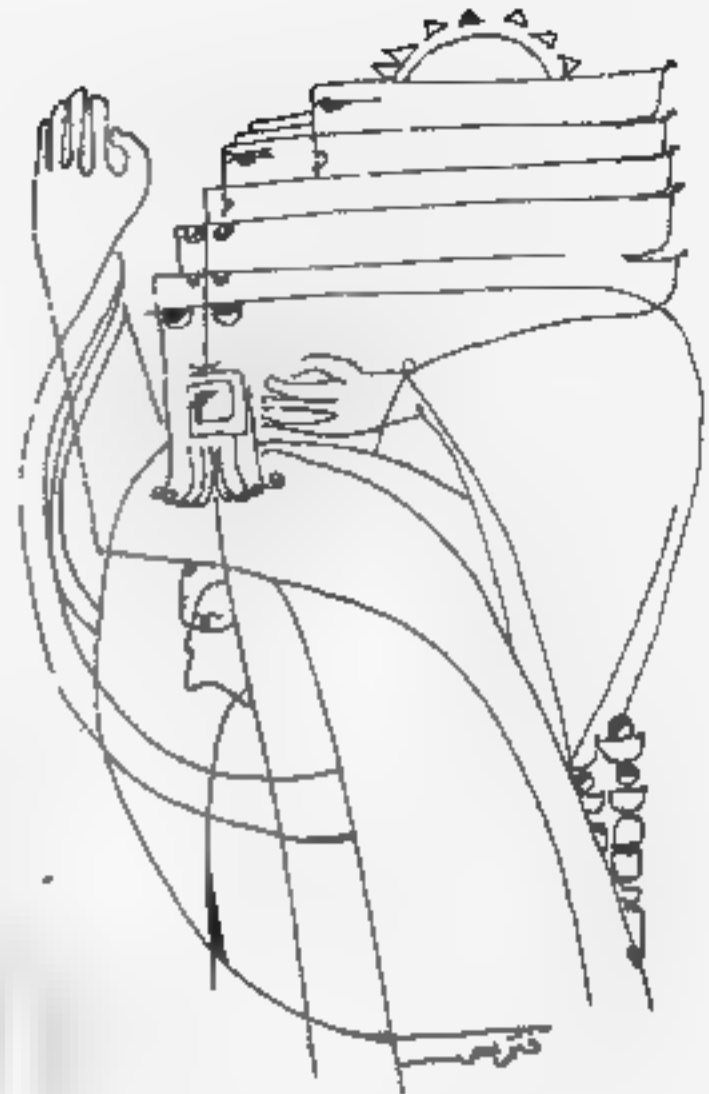
وقد اكتملت النظرية الجديدة لدى «بريخت» الذى أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة ، ومنى في سبيل تحقيقها إلى وسائل عدة ، منها أن يعتمد إلى إيهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة ، وأن يقطع - بذلك - استمراريتها للحشد من النهاية بخرج «المتخرج» حصوا أفضل في فهمه ، حتى يكون قد فكر في الحدث ، واستخلص كاتجيه

ويصبح «بريخت» مكمل المهم لتجربته حين يتشامل هو نفسه ، هذا أسلوب جديد في الإخراج ، فهل هو الأسلوب الجديد ؟ هل هو تكتيك كامل بظل كما هو ، وبعبارة نتيجة محددة لهذه التجارب ؟ الإجابة هي : كلا بالتأكيد ، هي طريقة واحدة ، بالطريقة التى أبحثنا نحن ، لكن التجارب يجب أن تستمر ، فالمشكلة قائمة في كل الفنون ... وهي مشكلة كبيرة حقا .

ومن مسرح «إميل الطلل» .. إلى «مسرح الحراس» تكون الانتداه إلى «مسرح النسوة» أو - كما يفضل «جيمس روس» - «بقاتر» - بسبب - «مسرح النسوة» عند «أنتونين آرتور» ، وأيضا «مسرح الفرع» عند «أولميكوف» .

ونابها لمسيرة «الماسي» والفرات ، فإن كل أفكار «لوتو» لم تكن جديدة ، بل كانت مسبوقة - على الأقل في بعضها - بتجارب «آيا» ومايرهولت ورايهارت ، في محاولة الأخيرين لإزاحة الحائط الذى جعل الجمهور عن المشاهدين

أعلن «لوتو» تفجور على للمسرح الفرنسي الذى كان مسرحاً للكلمة والمزلف ، وعلى الأداء اليلاعى المنسق «الكوكوبدى» فرانسير» واستبدل بشعر اللغة «شعر» للسلحة أو للكان ، مستخدما للموسيق والرسم وفنون الحركة والإيماء والياتوموم والماء والأشكال البدائية والتلويد والأصو . وقد صبه ذلك بالرغم من وعيه بأنها جميعا أقل قدرة على «تحليل» مشاعر شخصية ، أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الشعرية مثل حقة الأنماط . ولكنه بهذا «الرغم» كان يؤكد رفضه وظيفة للمسرح من حيث هي «تحليل للشخصيات» أو حرص للصراعات في «القضايا» ذات الطابع المحلى أو القصى ، تلك التى تشغل كل مساحة للمسرح الماصر وفي سبيل ذلك الهدف قاطع نهائيا «لتعريف للجمهور للمسرح» ، ونادى باعتماد مكان تفر يثبه مساحة أو حظيرة ، تصمم كما تصمم الكنائس أو المعابد المقدسة في «الثقافة» مثلا



ثم تألى بدايات القرن العشرين فيشغل التفريب طابعا محاسن البحث من «الطراجة» والبرودة التى تشبه برامة الأطفال ، في عصر ميكلانجروكزيمسوتل . ويظهر ثلاث حيترى للبحث عما هو بدالى في الفن ، يتكون من «جورجود شافين» و«إيريك سالى» و«جانك كوبر» مؤسس مسرح «القبلى» - كولومبي ، في فرنسا في عام 1913 . وتتحد هذه الحركة شكل الرقص القاطع للمسرح «الفن الشامل» ، المعقد بالآلية بخصبة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضى ، والعروض المنسقة الزائفة للكلابسيكيات ، والطبيعية المسرفة في مسرح أنطوان

وعمضى التواضع يقوم «التفريب» لا على رفض الماضي أو إنجازات الطبيعيين ، بل على «شرف البحث» ، دون وضع برنامج مسبق «للمسرح المند» .

المسرح المفتوح ، البسيط إلى حد مدهش ، دون أضواء على قاعدة الخشبة ، ودون «بروز» المسرح ، مع استخدام المديكور في عرض واقتصاد ووقى «جور» مناسب لكل مسرحية ، «جور» يمكن عطفه تقريبا باستخدام الإضاءة ، وإضاءة عصر أو عصرين من العناصر الضرورية ، ذلك هو «في الثقل» كما رآه وصل على تحقيقه «جانك كوبر»

ويتمادى خط «التفريب» بعد ذلك إلى «ألمانيا» حين قدم الناقد المسرحي «أولو براهام» - المتأثر بأنطوان - عدد من العروض ، محاولا أن يحرر للمسرح الأكل من عروضه المختلفة ، وأن يخلق بحسرة الدراما الأوروبية المتطورة . أما بداية «التفريب» «ألماني» الحقيقي فيؤرخ لما تعرض مسرحية «علم منتصف ليلة صيف» على المسرح الصغير من إخراج «ماكس رايهارت» ، تلميذ «لوتويراهام» - سنة 1905 . من نوات عروضه المسرحية الداتية على المسرح التجريبي في أن يستعيد ذلك المسرح بين أمثاليين «المشهور» - الذى عرفه المسرح الإغريق الكلاسيكى كان أصل «رايهارت» أن يحتوى مسرحه «مسرح الآلاف الخمسة» ذا الخشبة المفتوحة ، لتزود بكل الامكانيات الحديثة ، التى تستوعب هوم الحياة حديث كى كانت «الحلبة» العظيمة تحتوي كل هوم مجتمع الإغريق غير أن التجربة أخففت لأنها كانت «دون الشرق التقليدية للحياة» ، ودون «أسطورة» ، ودون «بعد» نحو الطقوس ، ودون «تكنولوجيا» يسمى لتحقيقها . ومثل

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

□ فريل جوري غزول

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

يبدو لنا من مراجعة الدوريات الصادرة حديثاً باللغة الإنجليزية أن هناك محورين رئيسيين في التعامل مع الفن المسرحي السياسي والتفوقى. وهذان المحوران بالرغم من اختلافهما الظاهري إلا أنهما يؤكدان على أهمية الوظيفة المسرحية في المسرح السياسي كما في المسرح التفوقى يكون للعرض دوراً نسبياً مهماً موعياً، أو متشعباً مظهرًا، وقد اعتبرنا مقالنا لكل محور من هذين المحاورين نقدياً مختصاً.

المسرح السياسي (١) في بريطانيا

اخبرنا من مجلة لمجل عنوان الفصيلة التقدمية الصادرة في شتاء ١٩٨١ والتي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي في جامعة مانشستر مقال كتبه أستاذ الدراما في جامعة مانشستر مايك مارتن: «البحث عن شكل في المسرحيات الحديثة»^(١) ويضمير المقال بمسألة تناوله للموضوع فهو يبدأ بتسليال خلفية المسرح البريطاني الحديث ثم يقوم بعرض ملخص خمس مسرحيات مع تقديم لكل منها - ويمكننا أن نقول أن المقال محاولة تعريف أكثر منها محاولة تحليل.

يبدأ مارتن صاحب المقال بالقول بأن الخيار السائد في المسرح البريطاني الحديث هو عرض ونقاش المشاكل السياسية والاجتماعية من وجهة نظر يسارية. وفي أول الأمر كان هذا المسرح موجهاً إلى اليساريين وكان هناك تواصل بين الجمهور والمسرح، أما الآن وقد توسع المسرح اليسارى فقد صار بهم بالشكل الذى ولا يمكن برصاته السياسية.

على أن يظهر أحدهما بالعرض قبل المباراة فيحفظان بجلد المباراة. وهذه التناقضات فصحك وتقابل ما بين الجانبين. وينتج المؤلف في الختام الجمهور - كما يقول كاتب المقال - بأن صاحب الشركة متالف وأن عائلة اللاكم مطلوب على أمرها. ولكنه يحقق ذلك على حساب رسم الشخصيات مسطحة ومع أن المسرحية تلمح إلا أنها غير مقبولة فهي لا تكمل الجمهور على التصميم بأن كل مستوى الشركات متفقون، وفشل المؤلف يرجع لكونه لا يربط سبباً بين أزمة عائلة اللاكم وفشل صاحب الشركة. ويبدو البؤس والتعلق بمجاورين ونابغ من فردية الشخصيات لا من نوعية العلاقات الاجتماعية، أى أن الحركة بين الجانبين والمطلوبين لا تبدو وكأنها صراع طبيعي.

٢ - أما المسرحية الثانية التي يقدمها صاحب المقال فهي «جيش» للمؤلف توماس جريفش^(٢). والمسرحية تصور الوقائع التي مر بها الحال في شمال إيطاليا في عام ١٩٢٠ ومحاولتهم السيطرة على الإنتاج. والمسرحية تركز على جيبين سياسيين غير شخصيين رئيسيين. كاتبها «جرامشي»^(٣) فالأول يمثل الاتحاد العمالي الدولي وهو مبعوث إلى مدينة تورين الإيطالية ليحول الرغبات الجماهيرية إلى ثورة شاملة. وهو يتصور بالانهازية السياسية بعكس «جرامشي» الذى يلتزم بمصلحة الجماهير ولا يريد أن يعرضها للخطر ويرفض المواجهة الشاملة التي يدعو لها كاتبه. ويضيف صاحب المقال بأن للمسرحية تشكو من قلة الأحداث وتبدو كمنظرة سجالية. ويمثل الشخصيتان اتجاهين سياسيين تنحصر الحيرة والشخصية مع العلم أن شخصية «جرامشي» تسمح بالكشف عن أبعاد فريدة وإنسانية ولكن تظهر عليها صورة كاتبه الذى

١ - أما المسرحية الأولى المقدمة فهي بعنوان عالم محزون يا أسيدى لبارى كيف^(٤) وعنوانها مستعار من كوميديا لفرانس مدلتون Thomas Middleton (١٥٧٠ - ١٦٢٧). وهي مسرحية لمجل الجمهور بشارة صاحباً ساعراً من التباين الاجتماعي. وهي تصور معركة في سياق الصراع الطبقي. وتصور المسرحية الجانب المهيمن غير شخصيات مثل إليزابيث قلعة الاستمرارية وصاحب شركة وابنة «جاني» التي انتابها رغبة العمل الاجتماعي. ومدير في قسم الأمن (سكوتلند يارد). وفي الجانب الآخر نجد عائلة سيرايتلي وطبيب سكير وممثل نقابة عمالية وصحفي. ويصور المؤلف التناقض المكثف في تصرفات هذه الشخصيات، لصاحب الشركة يود أن يتل قلباً لوسترافا ومع هذا يتصرف كالزواحف في ملاحقته للفنانات. أما في الجانب الآخر فهناك اللاكم «بيل» الذى لا يدخل حلقة الصراع إطلاقاً لأنه يتفق مع منافسه سبباً

بحر من عرض إلى ثوري - مضاد التراما بخط السوفيتي الرسمى الجديد بعد الانتفاضة في إيطاليا وهكذا تبى الأفكار اليسارية الخطيرة التي يتبنى عنها الحزب نظريه وبعبارة عن تجربة المشاهد

٣ - أما المسرحية الثالثة فهي مسرحية البجورية عنوانها الرومان في بريطانيا للمؤلف هورلد بريدج^(١٢) وفيها يقدم الأديب علماً ماهياً ليوسى بالخاضع وعلى حبة المسرح يتوالى على عالم الككتين Celts حين يفزهم الرومان في السكون . وعالم شيال إيرلندا المعاصر ويرى صاحب المقال أن البية المسرحية صالحة لأن تفتح للناس الجمهور حتى الككتين المقبولين بالضرورة يصبح حاضراً إبانهم (الاييرلنديين المعاصرين) الموازى له مقلداً ومع هذا فقد فشل المؤلف في رأي صاحب المقال لأنه يفقد البراعة - فافزء الأول من المسرحية (عند غزو الرومان لبلاد الككتين) تقصده للهلولة والفشل فالأحداث تركز على العنف بشكل مستمر فيفقد العنف بدوره قدرته على الإثارة أو الصدمة . ويبدو فيه وكأنه يستخدم لغة إيديولوجية . وهكذا بين الحزب الأول فيجاء لا يتم إلا لها تدور عن مواقف إنسانية كان يمكن أن تعنى من قيمة الرسالة الإيديولوجية للنص المسرحي . وفي نهاية المطاف الأول يستبدل المحدثى الرومانى بدقه يبدله جندي بريطاني ويقطع هجومه تأثير ككتي بحاربه بالحجارة باستخدام رشاش . وفي الحزب الثاني من المسرحية الموازى للحزب الأول ينتقل المؤلف إلى شيال إيرلندا . وفيه تطلعت بقوها المحدثى البريطاني تبعد ما قاله المحدثى الرومانى في الحزب الأول . ويرى صاحب المقال أن الموازى بين الحزب الأول والثاني يتم عبر التكرار لا عبر التماثل كما يثير شكوكه المقترح في القضية . مع العلم أن التشابه بين الماضى والحاضر وارد . ولكن سوء تقديمه يخلق عند الجمهور رد فعل معاكس ويرجع صاحب المقال فشل المؤلف إلى توجيهه عند تقديم الأحداث عنصر العنف الانعصامي عرضاً عن توليق أوجه المأساة الإنسانية وهوود حربة المقبولين في الصراع

٤ - أما المسرحية الرابعة فتعنوانها هي "ملعون" أو "مهدوم" وهي للمؤلف تيمى ثور^(١٣) ويجرى أحداثها في ضاحية من ضواحي المدينة الإنجليزية توتنهام خلال مائة يوم - مايو - أغسطس ١٩٤٥ (أى بين يوم انتصار الحلفاء في أوروبا إلى يوم انتصارهم على اليابان) . وهي فترة تكشفها هجوم للماضى الحربية ونظاعات السلام المستقبلية وفيها يركز المؤلف على ثلاث أصوات جون الصمدية . وبينى الرومانسية . وساندوا الشخصية الرئيسية المسماة بالانفصام . وهي تحاول أن تطلب على مأساة موت إبيها الصغير خلال غارة جوية قصوى بأنها حامل من أمير حرب إيطالي . ورد فعل الأخير بشير إلى أبهى شخصيتها . فجور العملية تقترح الإجهاس . وبينى الرومانسية تقع ساندرا بالاحتفاظ بالخير مع أن الخنى وهم في ذهن ساندرا المضطرب . التي تضطر أخيراً إلى الاعتراف بأن حيلها لم يكن أكثر من حلم وخيال ويرى صاحب المقال أن المؤلف يتجه في جذب قتيانها إلى المراهق المتباينة من خلال اهتمامه بالتفاصيل والتضيق فيبر الشخصيات معقدة . ونقطة . ونبت واجهة لبث أفكار معينة . كما يشاهد العالم الخارجى مع هام الأصوات المتاعل عبر التقارير الإذاعية وفي شخصية جون الذي لم يحضر الحرب لإصابته بالصرع ولكنه منضم إلى حزب العمل . وفي النهاية عندما تواجه ساندرا ريف أوطانها تتجدد مأساتها وتتحرر . ويقابل هذا الحدث خلاص . أحدث العام عن السلام وهكذا تختم المسرحية بالمفرقة

٥ - أما المسرحية الخامسة فتعنوانها "العالم" وهي للمؤلف إدولرد بوند وملحق بها مقدمة بعنوان "أوراق المناهض" ^(١٤) وفيها يوضح بوند نظريته وتصوره للمسرح السياسى فهو يرى أن الفرد يمكن أن يكون محور الدراما عندما يتجاوز فردية ويصبح ممثلاً لعلاقات أكثر عمومية . ويوند من أهم المنظرين للمسرح المتأصل في بريطانيا . ويرى بوند أن المجتمع البريطانى مجتمع لا عقلانى في الدرجة الأولى . فالعالم في عصر التكنولوجيا الحديثة قد غيبت الحياة ولكن النسق الخيالى الذى يحكم العلاقات الاجتماعية في بريطانيا لم

يتغير كما دلت مرتبطة بفاهيم الخطافية كالمسيرة والإكراه . وللمجتمع البريطاني بية سطوية تتركز على دعمتين التفصيل والجمع ويشير بوند إلى الصراع القائم بين المقولات التي تحكم المجتمع والوعى الذى يتعبر به الفرد هذا المجتمع ويرى بوند أنه لابد من توعية المجتمع وقصص لاعتقالاته بالإشارة إلى القمع والتفصيل الككتين فيه وهو يقترح ما يسميه بالمسرح الملحن وهو مصطلح مستعار من برحت وفيه يصور الإنسان عبر دوره الطبقي كعامل الإنسان كما يرى المؤلف مرتبطة بالنسق الاجتماعي والنسبى الذى ينتمى له

ويعلق صاحب المقال على مسرحية للعالم قائلاً إنها لم تتجاوز الفردية بل علمتها في صرامة العرض وهذه السياسى فالمسرحية تصور انواجهه في إصرار عالى بين الإدارة والمال في شركة صميات . من من وتصور رد فعل إخوانه عند التحول جماعة من الإلهاميين الذين يقومون بحطف مدير الشركة (ومن ثم خطف سائق الشركة خطأ) من أجل الدفاع عن حقوق العمال . ويجمع المؤلف - كما يقرب صاحب المقال - في المكثف عن عصر العنف في ككتيك الإدارة التي تعادى مراجع المال أو إندراجهم في دمرة المهرمين . ولكن المؤلف يفشل في إصغاء بعض الحياة والأصالة والعواطف على العوالم الثلاثة التي يقدمها . فثلاً مدير الشركة المضطرب لا يندى الحرف للرفع . وهناك حدث واحد فقط يتدخل فيه المواقف الإيديولوجية بالاتصالات النفسية وذلك عند مواجهة العمال للإدولة على المسرح

ويجزم صاحب المقال عرضة للمسرحيات الخمس بقوله إن المسرح السياسى مازال يبحث عن الشكل لللائم وإن هذه المسرحيات تجريبية في أساسها . ومع أنه يوسع المثلث أن يعرف ما يجب تجنبه في المسرح السياسى إلا أنه يصبب فيه أن يقول ما يجب تضمينه في هذا المسرح . وهو اعترف من صاحب المقال بحدود المثلث عن التوصل إلى حلول بديلة

(ب) في الولايات المتحدة

لقد اعتبرنا محله محمل عنوان النص الاجتماعى في عددها الأول الصادر في شتاء ١٩٧٩ وهي مجلة تصدر ثلاث مرات في السنة من جامعة ويسكون الأمريكية والمقال الذى نحن بصدده عرضه يحمل عنوان : سياسة المسرح - النقد . وقد كتبه مايكل براون وهو أستاذ علم الاجتماع في قسم الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك ^(١٥) والمقال عن عكس مايلط يطرح إلى التفسير ويبدأ عقيدة في نظرية الفن الماركسية ثم يقدم مسرحيتين طبعيتين بدون أن يربط ربطاً محكمًا بين النظرية والمسرحيتين . وهذه نقطة لحفظ أولية من جانبي كفاية

يبدأ صاحب المقال بالرجوع إلى مقولة الناقد الماركسى ريموند ويلم Raymond Williams الذى قال بأن النقد الماركسى ليس مجرد إلهام الحمية الاقتصادية في الدراسات الثقافية . وإنما هو استرجاع الظاهرة الثقافية عبر بعين البعد الاجتماعى والبعيد المادى . ويضيف براون كاتب المقال بأن الماركسية كتلة لرائجانية تبدأ بتعدد المقولات Categories ومنها الثقافة وعلى هذا حال النقد الماركسى أن يبدأ بتعظيم البقى في وجود الموضوع ذاته وجوداً مستقلاً . محاولاً استرجاع الظاهرة الاجتماعية للأدبة . وهكذا يصبح موضوع الدراسة غير متزل عما حوله . ويصبح عاملاً فضلاً في تشكيل الوعى

ويرى ريموند ويلم أنه لابد للنقد الماركسى من أن يكون سوسيولوجياً وسوسيولوجية الدراما تقضى دراسة المؤسسات والتيارات المسرحية . والعلاقة بين المسرح والجمهور . ويذهب . صاحب المقال إلى استباط المقولات من منطق الأشياء التي تتحول عبر تحليل الباحث إلى انعكاس واقع . ويصر على ضرورة الإطاحة بمفهوم المسرحية كمعمل موضوعي ومستقل كخطوة معيادية قبل الدخول في علاقة المسرح بالجمهور وبناء على ذلك يقترح فصل مسرحية عن بقية النصوص ودورها في الظاهرة الاجتماعية للأدبة . كما أنه يقترح على الفصل الماركسى للدراما البدء بمفهوم المسرح لا بتعبه لأن ثبات النص وموتيماته لا تكفى لمعرفة ما إذا كان النص رجحاً أو قديماً . وفيما أو نقدياً وإنما لتكشف قيمته من خلال عرضه واستقراء وقته على الجماهير .

ويضيف صاحب المقال بأن المسرح السياسي الفاركسي لا يقدم خصوصاً حتى عليا الجمهور ، ويستعصي ، كما يحدث في المسرح اليورجوازي التقليدي ، وإثنا يقدم ما يسميه بـ "النقد أي مادة مسرحية لا تشكل كياناً مستقلاً ، إضافة منه بأن في هذا التجديد كسر هيمنة استقلال النص وعزله عن الحياة المعاشة

ويستشهد صاحب المقال لطبق مقارنته النظرية على مسرحيين طبيعيين عرفنا في نيويورك في ربيع ١٩٧٨ واحداً يحمل عنوان "الكلب الأشعث" Shaggy Dog Animation وقد قامت بمثلها فرقة معروف ماير Mabov Mines والأخرى بعنوان الشرطة "Cops" وقد قامت بمثلها فرقة العرض Performance Group

١ - في المسرحية الأولى "الكلب الأشعث" يصبح المكان المسرحي على توجة من الأهمية فالمسرح الراديكالي يحاول استواء المسرح في الحياة ويملك على مواضع المكان المحدد الذي يعرف عشية المسرح والذي يمثل نوعاً من المسرحية أن لا تكون أكثر من ظاهرة احتفالية بين قوسين . ويسترجع صاحب المقال كيف حاول التيار المسرحي الطليعي المعروف بطرح الحي living Theater أن يذهب الجمهور إلى المساحة في العرض المسرحي ولكن دعوتهم لم تنجح

لقد عرفت مسرحية الكلب الأشعث في مكان واسع بحيث لا يمكن تبعا خلال نظرة عابرة . ومن المفرد أن يترك رأسه وجبهته في اتجاهات مختلفة ليرى ما يحدث فهو شاهد أكثر من متفرج . وهذا يدخل المسرح من كونه سلطة ثقافية تقدم للزبون . وهذا المبدأ يمر في تجربة براكمية لا استمرارية ، قد يصنع هو يربط خطوطها المتعددة أو قد لا يرى فيها أي رابط وهكذا تحول علاقة الجمهور بالمسرح من علاقة مرفقة إلى شهادة

ويمكن وصف المسرحية بأنها تجربة طاقية ، تغطي فيها سجادة واسعة للمساحة المسرح ، وكأنها حيلة ومن حيلنا يقف الممثلون وحدهم واجهة للجمهور فيعلم أنهم من نظام تلي وتغطي أبعاد السجادة وواجهة المديح على الجمهور "وإيمان في عملية تسطيع حركات الممثلين ، كما أن الممثل يطلع من مكبرات صوتية موزعة في عزابات جانبية لا من أفواه الممثلين ، وليس هناك رابط بين الحركات والأصوات إلا أن هناك إمكانية الترابط بينهم من قبل الجمهور

ول القسم الأول من المسرحية نضع السجادة فجأة ، بشكل يوحي بأنها متباعدة الجمهور ، حتى نحس باتجاه اليسار وحركة السجادة مهمة في رأي صاحب المقال لأنها تشكل أزمة بالنسبة للجمهور ويبقى الممثلون بالتالي حتى بعد إعطائنا وعقل حركة السجادة أزمة وهي كمثل في الفعور بالفضاء ، فضاء الشمولية وإبعاداً من تلك اللحظة تقوم المسرحية خلق توتر الجمع بين الجزئيات غير المتوافقة وتصريحات ومشاهد ، مكونة لوقائع وهواجس متضاربة . وتتحول المساحة التي يتم عليها التمثيل إلى جزء مفككة عن بعضها ، وعليها معدات وأغراض مبعثرة . وهذا التبعثر في المعدات يقابله تبعثر في الضوء والصوت والحركة والخلق يتحدى مبدأ التسييل . وكل حركة مسرحية يوحي بأنه ما إلا أنها لا تسبح بتشكيل استمرارية وتكامل ودية . وكل مثل فيها يمثل خطأ ، له وقافته وحركته للبيئة وهناك مسافة ومواجهة وإزاحة مستمرة

ويرى صاحب المقال أن في هذه المسرحية هدفا للوحدة الرسمية التي تفرضها السلطة والأخلاقيات الزائدة التي تدعوها . ومع أن المسرحية تنطد إلى الترابط النظري إلا أنه يتم فيها ترابط عمل . ترابط الطرف بأهل . وبناء على ذلك يرى صاحب المقال أن المسرحية ليست طريقة بالزعم من أن عرضها يسرودة أربع ساعات . ليست صعبة بالزعم من أنها تنطد إلى الوحدة لأنها تتميز بكتابه حبيبة . كتائه النسيج المسرحي وهكذا تخرج المسرحية عن رفض لخلق القوة العائمة . وجاليات القود والوسطه ومراهم وحدة واستمرارية النظام السائد ولا تكتمل هذه المسرحية إلا عند استيعابها الإبداعي وصيرورتها للتورية أي عندما تصبح مسرحية محاربه توريه إبداعيه أو ما يسميه الفاركسيون براكميس praxis بفعل الجمهور

وكما أن صاحب السجادة في الجزء الأول من المسرحية بما الفاصل بين البداية والنهاية وعدم التتابع ، في الجزء الأخير تقدم المسرحية نهاية جديدة البداية وذلك عندما يطالب دور أسباده بأن يمشوا بأن هناك ما يتجاوز نفوذهم وهو طلب بالتسلح والإكثار وليس بالثورة ، أي أن المسرحية في آخر الأمر تتراجع عن مبدأ البراكسيس الذي مهدت لمأزسته خلال العرض وتستخدمه بالخامس يمثل فكراً جاهزاً ، ويخلق صاحب المقال بقوله أن مسرحية الكلب الأشعث راديكالية إلا إنها في آخر الأمر تؤول مسرحيتها على راديكاليها

٢ - أما المسرحية الثانية الشرطة فتختلف عن سابقتها التي تنهي بحسم التبعثر والتفكك بأن ترفض الحل السابق . تتوالى الأحداث في مسرحية الشرطة بلا أي رابط وكأنها كلها احتفالية وعرضية ولا تشير إلى شيء ، وفي آخر ربيع ساعة من العرض يحدث عصف غير متوقع ، ولا يتم على مفرى . والعرض يستمر على فتيان الجمهور وإن كان يصعب تفسير ذلك ، وقد حاول النقاد أن يحدوا وحدة في المسرحية ولكنها كانت كلها إسقاطات في رأي صاحب المقال

وأحداث المسرحية تدور في مطعم شعبي أمريكي ، فبدخل الممثلون ويظهرون انظر عن ملابسهم ويظهرون الأكل ثم يأكلون ويشربون ويتصرفون . وهذا المطعم يمثل لحظة ، بالنسبة للزرة وفيه نسمع للمحركات وحولات وطلبات وفترات صمت وحركة المنظمة وتقديم الصحن . أما العنف والقتل فيظهران بدون باعث ويستمران ليصبح ذلقت وهو أمر صاقل وفجائي كسرى يشب في بيت محاور ولكنه لا يمسك شيئاً . وتبدو للمسرحية كاستعداد لا يحدث في الحياة الأمريكية لا تكاد تختلف عما يمر بالإنسان المعادي يومياً ، إلا أن وهي الجمهور يعاين بعد حضور المسرحية ، أي أن للمسرحية كما يقول صاحب المقال ليست سياسية صرفة ولكنها تدخل إلى الوعي السياسي .

ويختم صاحب المقال بقوله إن هذا النوع من المسرح يرفض أن يكون عملاً فنياً متكاملًا حتى لا يمكن استغناءه وتوظيفه من أجل الرأسمالية كما يحدث في الفنون الأخرى حيث يرفض الممثلون بالتعامل مع المؤسسات الرأسمالية بأشكالها وأسمائها المنظمة

ويبدو لي تعليقاً على هذا المقال أن أضيف أن الخوف المهيول من فكرة الرأسمالية الأمريكية على الحريات والحرية ووظيف كل نزعة لوردة وإخبار في خدمة المراهبة قد أدت إلى خلق مسرح يركز على تقديم مادة مسرحية نيرة أو خاصة غير جاهزة حتى يشارك الجمهور في تشكيلها أي يساهموا في ممارسة إبداعية لوردة تصعد من وعيهم من جهة ، ومن جهة ثانية تقي لقادة المسرحية غير المتكاملة عصبية على استيلاء السلطة عليها . ويبدو لي من مقارنة المقالين السابقين أن التجارب البريطانية في المسرح اليساري ما زالت تنصب على التخصيص القوي فيما تركز التجارب الأمريكية على الشكل القوي في المسرح السياسي

المسرح الطقوسي

أما المسرح الطقوسي فيبدو الاهتمام به غير متساو ، أحدهما يرى في مسرحية تشكبير نصيراً عن ظاهرة طقوسية والأخر يتعامل مع جهاليات ويوطيقا العرض ولما يشيران إلى الناقد وعالم الأنثروبولوجيا فكتور تورم Victor Turner الذي تركت عموه أثراً عميقاً على الدراسة ، كما فعل من قبله نيل - شروس Levi - Strauss على الأساطير والنقص

(أ) النص المسرحي والظاهرة الطقوسية

في فصلية تحمل عنوان "الدراسة المقارنة" وفي عهدها المصدر في عريف ١٩٨٠ مقال بعنوان "الحلم والظاهرة الطقوسية في حلم ليلة صيف" كتبته فليورس فولك من جامعة برنستون وهي محاضرة وكلمة وقد قامت بدراسات عديدة عن المسرح التشكبي .^(١) وفي هذا المقال تعرض صاحبته بالتفصيل والتشريح لكونيتها

شكسور حلم ليلة صيف^(١) وهي تقول بأن هذه المسرحية تعالج موضوع الحلم كصعود كما أن شكسور في مسرحيته العاصفة The Tempest يعالج الحلم كسحر من الأسرار.

وفي بداية مسرحية حلم ليلة صيف نرى لكل شخصية دورها الخاص في البنية التي تتطور مع زوى الآخرين وكل منها يصبو أن رؤيته هي الأصح، فتد البداية تواجه هرميا والدعا ودوق أثينا محيا وتخلص أن تزوج الرجل الذي انتظره والدعا لما تقول. وبالتالي والذي يرى يحيى، ويرد عليها القنوق: «هل من المستحسن أن تظهر هناك عذبة والبلاء». ويمكن تلخيص المسرحية قبل البدء بسرد معلومات المقال بأنها مسرحية خيالية عن عاشقين هرميا وليساندر أما المجهوس أير هرميا فيريد أن يزوجه من ديجريوس وهذا الأخير يريد لها ولا يريد صديقها هيلينا التي تحب حياً لا نظيره. تظهر هرميا أن تحب مع حبيبها ليساندر إلى خارج أثينا وهناك في الغابة يدفق بها ديجريوس وتلتحق به هيلينا. وفي الغابة يعيش لوبيرون ملك الجن وزوجته. وبعد أن يسمع لوبيرون بحب هيلينا لديجريوس وحسد الأخير لما يقرر أن يضع في عينه عصياً سحراً يجعله يمشيها، ولكن يوضع العصى سحراً في عيني ليساندر ثم ديجريوس فيصبح الاثنان واقفين في غرام هيلينا. وأخيراً في نهاية المسرحية يرجع ليساندر إلى حبه الأول هرميا، ويحل ديجريوس عاشقاً لهيلينا وهكذا تنتهي الدراما بزواج العشاق وسلامهم السعيد.

ونرى صاحبة المقال أنه يمكن تقسيم هذه الكوميديا إلى ثلاثة أقسام

أثينا — الغابة — أثينا

وهذا التقسيم يراى ما يحدث في طقوس الانتقال ويعرف كاتوس علم الاجتماع طقوس الانتقال كما يلي

«يلعب المصطلح بوجه عام إلى مجموعة شعائر (طقوس) غير عملية الانتقال (الأساسية) في حياة الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى، ومن وظائفها الجوهرية توفير الوسائل النظامية التي توفر مكانة معينة والإعلان عن انتهاء مكانة أخرى معينة، توفر للفرد الدعم العاطفي والتأكد التزامه بواجباته وتحدد حقوقه».

ويجدر بنا أن نذكر أن صاحبة المقال ترجع إلى دراسة فيكتور تور لثلاثية طقوس الانتقال في زامبيا (غرب أفريقيا) حيث يتخذ الفرد قوته إلى الأدغال والأحراش لفترة ثم يرجع إلى القرية مجدداً، متخلياً من منزلة معينة إلى أخرى. ويرى تور أن هذه الثلاثية المرتبطة في الأدغال بالطقوس البدائية لما ما يقابلها في كل المجتمعات، وهو يطلق ويصوغ الأسماء التالية على مراحلها

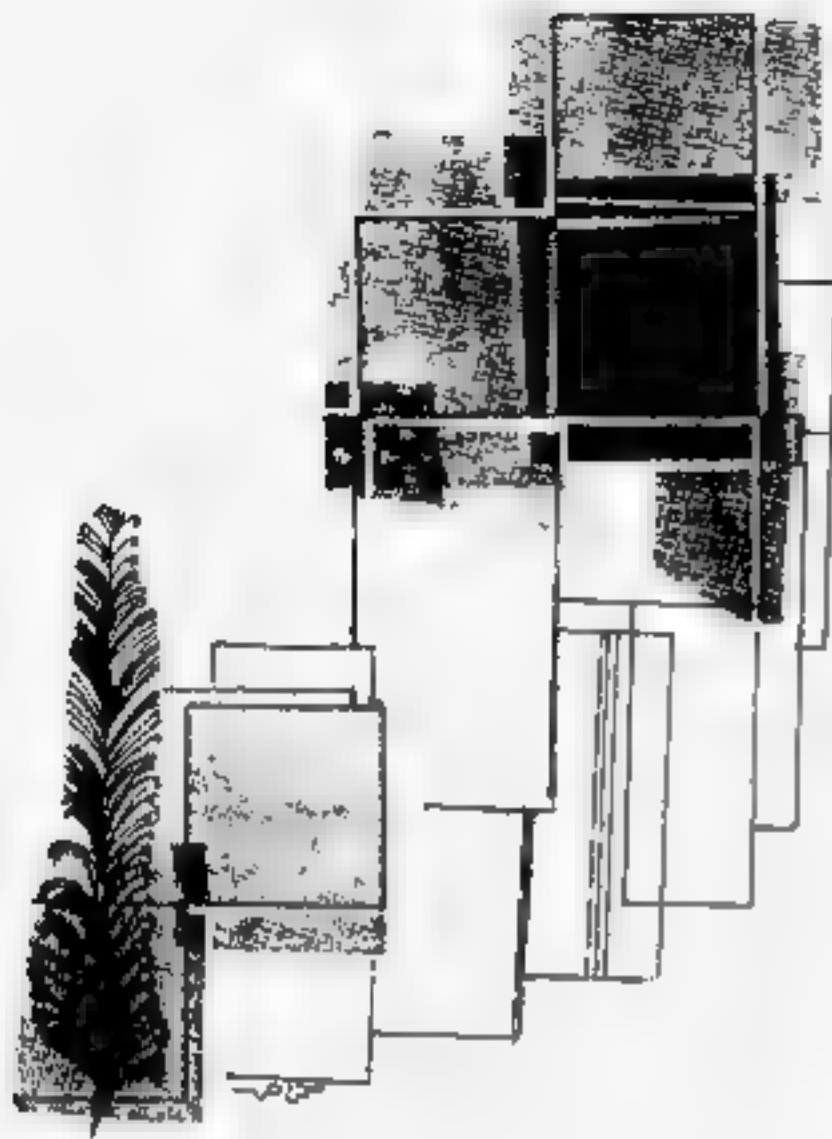
١ - البنية Structure ويقصد بها الخط المبرر الراسخ للنظام الاجتماعي المبني على القوانين والعادات. ومن الواضح أن مفهوم البنية عند تور مغاير لمفهوم عند البربر.

٢ - الجماعة Communitas ويقصد بها عنصر موافق وعفوي من الأفراد في ظروف لا تقليدية وهي تمثل النظير المعكس للبنية ولها يحصل الانتقال والتحول وبعد المرور في هذه المرحلة الجماعة يرجع الفرد إلى مجتمع البنية.

٣ - الجمعية societas وهي تمثل ما يحصل للبنية بعد أن تتجدد بالجماعة، أي هي جمعية تتأهل البنية بالجماعة وجدليتها.^(٢)

ويرى تور أن البنية تتعبر بعد فترة تحتاج إلى تجديد وتطير فيتم مرحلة الجماعة فترجع إليها هينيتها وقد ربط تور بين ما سماه بالبنية والبنية - المصادقة (أي لا بنية الجماعة) ليسر يطاع المجتمعات بما فيها من عد وجزر، من نزعات مخالفة والمطامع المؤدية.

ونرى صاحبة المقال أن مسرحية حلم ليلة صيف تتبع النموذج الذي قدمه تور فمقابل بين الإطار النظري والمسرحية



١ - المرحلة الأولى أو البنية وفيها لأثينا طابع سياسي وقانوني، تحكمها الأعراف والتقاليد، فالبنية مرتبطة بالتاريخ وهنا نجد كيف أن البنية تلتفت الدعوة وتميز بالصرامة وتحتاج إلى دينامية الجماعة لتجديد ذاتها. ويبدو لنا في هذه المرحلة دور أثينا بالرجل التاريخي المرتبط حكمه بالأعراف والتقاليد فهو يحرصها على الفتاة العاشقة هرميا وكذلك والدعا يتبع الخط نفسه. وهما يبدآن هرميا ويحرصان عليها طاعة الأب وإلا تحكم عليها بالموت أو الرعب. ولا يبقى إلا الحروب حلاً هرميا وحبيبها

٢ - المرحلة الثانية أو الجماعة وفيها يكون للغاية التي يربب إليها العاشقان جو الانتقال والممكن والحلم، وفيها تبعد الشخصيات عن جمود وعلم المرحلة الأولى ليشاركوا في سيرة وتلتحق ودينامية هذه المرحلة، فهناك ارتداد من التاريخي إلى الخيال. وفي هذه المرحلة تصبح القوالب الإبداعية نقطة الانطلاق لحلق السهام لاحق. وحتى اللغة في هذه المرحلة تكسب حيالية ونرى صاحبة المقال أن الحلم والخيالية يشتركان في عنصر التكيف الذي تلتفه الحياة اليومية وهما عاملان مساعدان للتحويل وهو عرض للمسرحية وفي هذه المرحلة القروضية المتميزة بالبنية - المصادقة والعنبة يتعلم العشاق الأربعة المفهوم الخفيف للحب. ولما الفجر تنتهي المرحلة الثانية وبهنيء الحلم

٣ - المرحلة الثالثة وهي مرحلة الجمعية وفيها وصف لوضع أثينا بعد أن وجدت ذاتها عبر الجماعة وهي تمثل التطور عبر الحلم وليس العقل. وفي هذه المرحلة حسم لتأدية البنية والبنية - المصادقة المتميزة للجماعة وهي تمثل إمكانية تغير البنية التقليدية بامتصاصها امتصاصاً خلافاً للطوائف الإبداعية للأرض المتصلة في الحلم والشعر والخيال وبذلك تتخلص من الجمود والعلم

وهنا لا شك فيه أن البنية تحتاج إلى لغة الخيال لكي لا تتصلب وأن الحركة للمسرحية من أثينا إلى الغابة ثم الرجوع إلى أثينا أو مصطلحات تور من البنية إلى الجماعة إلى الجمعية ظاهرة أولية لها وظليها التصحيح والتطهير

نفسهم بالنور وكذلك عند الجمهور الذي يتغير إما تغيراً مؤقتاً (في الدراما الترفيهية) أو تغيراً دائماً (في الدراما الطقوسية). ويرى صاحب المقال أن ما يميز الدراما الفنية عن الدراما الاجتماعية هو التحولات، في الدراما الفنية تشمل الجمهور أما في الدراما الاجتماعية فهي تشمل المشاركين أو اللاعبين فقط كما أن التغيرات في الدراما الطقوسية تكون في المكانة أو الميزة أما التغيرات في الدراما الفنية فتكون في الرؤية أو الوعي.

ويحذر صاحب المقال المغموس في المسرح المعاصر إلى مرجه بين المسرح الفني والدراما الاجتماعية والطقوس حيث تتداخل كلها كما يحدث في الأعمال المتفرقة والمسرحية. ويرى أن تزايد الإحباط يرجع إلى محاولة جذب نظر المجتمع إلى هذه الإزعاجات أي القيام بمرعى فكري وهذا مشور خطير إلى فشل وعجز وسائل الاتصال العادية.

ويستطرد صاحب المقال إلى التاحة المهمة من الحل الذي يقترحه كمرجع لفكرة طليحة ونصف محاولاته لكسر الحواجز بين المسرح والحياة، بين الدراما الفنية والدراما الاجتماعية، واشتراك المنطوق التراكباً حقيقياً في المسرحية بوليفر أحداث كثيرة يخطر ما يبدو له قابلية فيمكنه مثلاً أن يركز على مثل وهو يرندي زيه أو معالجة حدث معين أو مراقبة للطرحين المتداخلين في جسياتهم مع الممثلين. ويرى صاحب المقال أن هذا يساعد المنطوق على أن لا يتساقط بل يحضر لينتجواً ووجدانياً وحقيقياً. ويصر صاحب المقال على دور المخرج في استغلال وتوظيف البيئة المحيط لأغراض فنية بدلاً من اللطافة بصفة مسرحية تقليدية.

أو فاعلاً للمقال السابق المصطفى بالمسرح الطقوسي لوجدنا أنها عارفاً لره المسرح الإلهامي والطقوسي بالأعاطف الدرامية الجوهرية عند الإنسان.

ويبدو لي من هذه المقالات الأربعة أن الدراسات والتخصصات في المسرح الفني تمر في مرحلة تساؤل عن وظيفة وشكل المسرح كما يدفعها إلى البحث والتجديد والتجديد والتطلع إلى نماذج وأعاط من العالم الثالث.

• هوامش

- (١) Mick Martin, «The Search for a Form»: Recently Published Plays, Critical Quarterly XXIII 4 (Winter 1981) PP 49-57.
- (٢) Barrie Keefe, A Mad World, My Masters.
- (٣) Trevor Griffiths, Occupations.
- (٤) Howard Brenton, The Romans in Britain.
- (٥) Stephen Lurie, Touched.
- (٦) Edward Bond, The World, with the Actress Papers.
- (٧) Michael E. Brown, «The Politics of Anti-Theatre» Social Text 1:1 (Winter 1979) PP 157-168.
- (٨) Florence Falk, «Dream and Ritual Process in A Midsummer Night's Dream», Comparative Drama XIV: 3 (Fall 1980) PP 263-279.
- (٩) William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream.

- (١٠) محمد مصطفى عيت، فاعل علم الإحباط والقدرة الفنية، مطبعة العامة للكتاب ١٩٧٩، ص ٢٨٩.
- (١١) المسرح من القدم إلى اليوم.

Victor Turner, The Ritual Process (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

Richard Schickel, «Towards a Poetics of Performance», Akherine, Ethno-Poetics II 2 Autumn 1976 PP 42-64.

Victor Turner, Dramas, Fields, and Metaphors (Ithaca: Cornell University Press, 1974).

(ب) العرض المسرحي والظاهرة الطقوسية

في محلة تحمل اسماً غريباً، الشيرجا، يوطيقا الشعوب والتي تصفو عن جامعة بوسطن مرأت في السنة مقال بعنوان «جماليات العرض» (عريف ١٩٧٦) وقد كتبه ريتشارد شير وهو رئيس تحرير سابق لمجلة الدراما ومخرج لفرة مسرحية في نيويورك اسمها «فرقة العرض» وقد أشار إليها المقال التالي الذي عرضته في معالجته المسرحية الشرفة، وله كتابات عديدة عن المسرح،^(١٠) أما اسم لفرة «الشيرجا» فأتى من لغة الشعوب الاسرائيلية ويعد على أوج يستخدم في الاحتفالات الطقوسية.

وأهم ما يفتقر له صاحب المقال هو الربط بين الظاهرة المسرحية وأصولها الطقوسية والشعائرية ودور العرض في التحولات النفسية والجماعية لدى الشعوب والثقافات المختلفة ويرجع صاحب المقال بأن الإنسان في مرحلة الصيد والتجميع أي ما قبل المرحلة الزراعية كان يجتمع لغرض احتفالية في كهوف مريه وهي لفرة ما يعرف بالكرفالات، وهي الأصول الأولى للعرض المسرحية. ويرى بناء على ذلك أن المسرح كما كان محض للعرض المسرحية أقدم بكثير مما يصور الباحثون الذين يرجعون نشأته إلى القرن الخامس قبل الميلاد في بلاد اليونان. ويرى الممثل المسرحي كما بل يجمع بفره عرض، ثم نشأت وهذا المثل يتواجد في المدن بشكل عادي، مثلاً عندما يحدث حادث نرى المارين يجتمعون حول المكان ويتسألون عما حدث، ثم يفرقون وهو شبه ما يحدث في قاعة المحكمة وإن كان بشكل أكثر تسيلاً. وفي المسرح نلاحظ نفس المثل الدرامي للمعاشاة على قاعة الطريق ول المحكمة، ولكنه يحصل بشكل فني.

وهناك مثل آخر من الدراما التي تتواجد بشكل عادي وهو المسرحية. ويرى صاحب المقال أن المسرحية أشبه ما تكون بالضح حيث تتبع خطاً معيناً وتعرف في أماكن محددة لتقوم بشعائر خاصة. ومن أشكالها المسرحية النهائية والبنائية والاستعراض المسكوي، والمسرحية عكس الحدث الدرامي، لأنها مسبوقة بفره مع وأبي منسبي. ويعد صاحب المقال أن الحدث الدرامي والمسرحية هما عناصر المسرح.

ثم يدخل صاحب المقال في توضيح علاقة شكل المسرح المعاصر بالنور الذي يقوم به في ثقافة ما فمثلاً للمسرح الأخريل كان يتميز بوجود المنبع الشمعاري في وسطه واعتاده على انديه وذلك لدوره الديني وعلاقته الحميمة بالديانة - الدولة. أما المسرح ذو السارة والمثل الذي واكب الرأسمالية فهو يقدم الدراما على أساس بضاعة يحاول أن يجتذب الجمهور لها. ولهذا يركز على التذكير والتلاشي المسرحية. ويضيف صاحب المقال أن المسرح القديم والطقوسي يتميزان بفره الممثل أي أنها يقومان بالتحويل بعكس المسرح الذي اعتاد عليه فهو يقوم بالتحريك.

ويستطرد صاحب المقال متحدثاً عن التحولات مستخدماً نظرية لكتور فرير وبصورة خاصة كتابه «الدراما واليهادان ونفاذ»^(١١) وفيه يستقر أن في دراما اجتماعية (ويقصد بها ظواهر اجتماعية ذات بعد فكري) فتكون من أربع مراحل:

- ١ - صدع أو خرق يتصاعد ويصل إلى درجة
- ٢ - الأزمة ثم يقف
- ٣ - محاولة رأب الصدع بالصيغة أو التوسط وينتهي
- ٤ - إما بإعادة التكامل أو الانفصال

ويرى صاحب المقال أن هذه المراحل الخمسة تتواجد في الدراما المسرحية كما تتواجد في الدراما الاجتماعية، وهي عملية لا تقتصر على ثقافة معينة، ويضيف صاحب المقال بأن العرض نفسه يمر على هذه المراحل الأربعة ولكنه يختلف مع فر في النقطه الثانية. يرى تروان العنصر الدرامي يقع في الصراع وحده أما صاحب المقال فيرى أن الدراما تكمن في عنصر التحول، والتحول يتم في المسرح على ثلاثة مستويات: في الرواية المسرحية نفسها وعند الممثلين الذين يكتبون



المسرح الذي نحاول أن نعطي مفهومه الآن لا هو معاصر ، ولا هو طليقي ،
ولا هو جديد ، ولا هو عتيق . لكنه جدير فقط بأن يكون أكثر حرية وأفضل من
ذي قبل

تريبال

لنأخذ : إشكالية الإبداع والفردية في المسرح

ويهتم هذا البرنامج قراءة أن تكون أنثروبولوجية ومسرحية في وقت
واحد . وذلك هي الأسس التي قامت عليها المدرسة الفرنسية للمسرح
الأنثروبولوجي ، التي غشت روادها من أوروبا وأمريكا وآسيا ، كل رأسهم
« باربا » و« جرونتسكي » و« روبليوف » . ومن حصيلة التجارب التي قامت بها تلك
المدرسة - بالاشتراك مع المسرح الحر الإيطالي بقيادة « فسكوديرود » (الذي يعد
التلميذ الأول لمارسو Marcuse) - من مفهوم الارتجال بوصفه فعل إبداع
عصري ، وسخ في الأعمال كما يقول روبليوف « أن التدريب قد أدى إلى استئصال
مجموعة وحدت سلوكية تسمح للممثل بأن يواجه أي موقف في أي ظرف ، وأن
يظل في حالة ارتجال مستمرة »

ويعتمد المسرح الحر على ثلاثيات أساسية :

- (١) المسرح : يسم الممثل ساعات وهو يخبر إيقاع السير وانجازه وشكله بصفة
مستمرة .
- (٢) اللعبة : يعد الممثل ضد سيجي عليه ، أي مرتبطا بمسافة خفيفة للعبة ،
ويكرر حركات تعتمد على تحلص عضلات الرأس وبلا حظ روبليوف أنه
كأن علينا أن نحاسب تلك الحركات بالرغبة المستمرة في الخروج من اللعبة ،
لأنني بالخروج من أجسادنا ، للوصول من الوضع أ إلى الوضع ب ، كأن
علينا أن نسلك ميلا متعقدة .
- (٣) الدائرة : تدريب جماعي أساسي للسلطة على معنى الفضاء والإيقاع

وهذه الحرية من محور الدراسات التي طالعنا في الأعداد الأخيرة من مجلتي
« المسرح العام » Theatre Public العدد (١٣) و« نهاريج »
Bestiomaerie ، العدد الرابع .

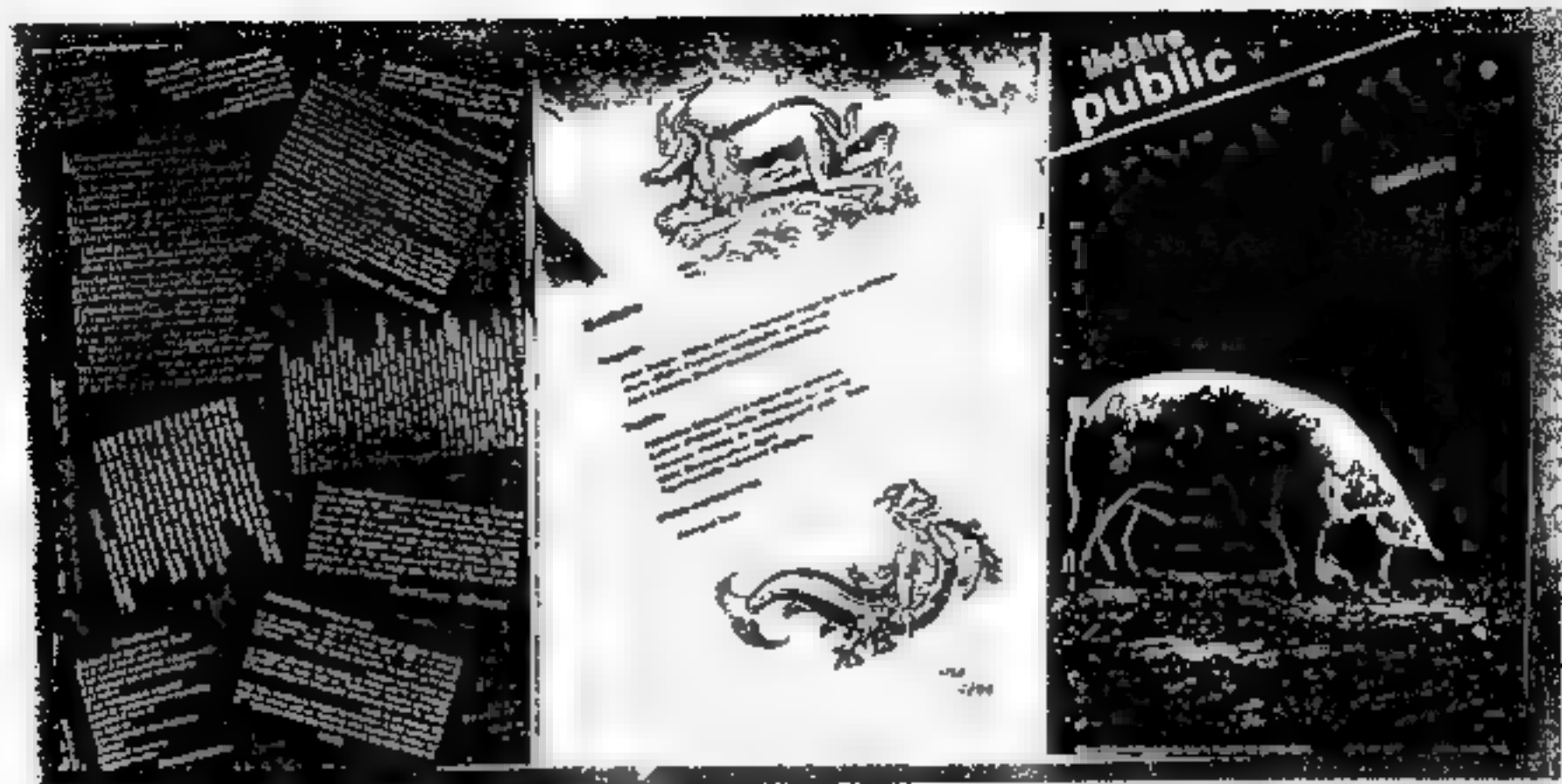
وقد عيت « نهاريج » بالتعبير الحسفي ووسائل الارتجال والسبل إلى تحقيق
أكبر قدر من التعبيرية .

والحمد عدد مجلة « المسرح العام » عنوانا عاما يشو غريبا لقوطة الأول
« الحيوانات الزائرة » Bestiaire . وقد تنوعت الدراسات حول مواضيع شتى ،
مذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : لم راقب الحيوان ؟ معانيح إلى عالم
الحيوانات الزائرة ، في المسرح الإليزابيثي و« التشكبي » ، من القناع إلى
الحيوان ، إلخ .

وقد وقع اختيارنا على موضوعين : الأول بعنوان « الارتجال وأنسه » ، والثاني
بحوان « من القناع إلى الحيوان »

١ - الارتجال وأنسه : أتى البحث عما سمي « بوحانات أساسية مسرحية » إلى
دراسة ظاهرة الارتجال من حيث توظيفها في تطبيقات مختلفة وموسوعة . وقد اهتم
المقال بتعطين

أولا : إعادة النظر في الميتولوجيا الغربية لفهم اللعب الارتجالي بوصفها نتيجة
لفعل عهوي



بالجزئيات في الحركات اليومية والاختيائية. وذلك من شأنه أن يخلق ديمومة الحركة، ويصبح للتمثل بتشكيل ريبوتلو حركات خاص به

ويرتبط «لارش» **Larson** بالنسبة للارتجال التي يقدمها «مسرح أودن» **Odin Teatret**. وقد تعاون مع ياربا في تقديم عرض يعتمد على فترات من حياة ديستوفسكي وأعماله، بعد مزوجة ناجحة بين الموضوع والوسيلة

وقد رأى ياربا أن الارتجال بوصفه غاية في العمل أجل العرض، هو تجربة فترات الأساسية التي يجب الاحتاد عليها وكأنها درجة الصفر من المسرح، حيث الحركة هي عين وحدة في السلوك المسرحي، ولكنها لم تتحول بعد إلى وحدة في المسرحية. أما وظيفة المجموعة فهي السعي وراء **Bios** أو المطلق الإحياء الذي يسمح بإحياء حتى لوقت تصويري

٢ - وإذا ما انتقلنا إلى المقال الذي يبحث في العلاقة بين الفناء والحيوان (والذي قدمه مجلة المسرح على شكل حوار)، نجد أنه يعتمد أيضاً على الحركة غير المألوفة، التي ظهرت في عرض بيرجيت **Peer Gynt** لدى أخرجيه «باتريس شير» **Cherese** ولدت فيه «تاداسترانكر» (المرأة ذات الرداء الأحمر، ابنة ملك القيورل بدور جعلها تنظم بالمشي على أربع طوال العرض، إذ أنها جسدت «الخنزيرة». ومن خلال المحادثة مستند موقف التمثل من مشاكل الفناء وتقبل أدوار الحيوانات، وغير ذلك من المشاكل الفنية التي تعتمد على اعتبار حقل هذه المواقف على خشبة المسرح. وترى «سترانكر» **Strancker** أن المشاكل الجديدة في المرحلة الأولى (كالمركب مثلاً). ثم تأتي بعد ذلك مشاكل أكثر تعقيداً، نابعة من الموقف أو من سايكولوجيا الشخصية وتشابك العلاقات إلخ... وبارعم مما قد يتبادر إلى الذهن من تداعي معان قد ترتبط بالجنس أو بالشهوية (علاقات بشرية - حيوانية)، فإن براعات تشكيل المشاهد يجعل الانطباع الأخير يرتبط بالعودة إلى الطبيعة، وإحياء ذكريات الأنثى الجاهية

وقد كان للفناء دور مزدوج في تعميق المحاكاة، وذلك بجعل صورة الحيوان أكثر اقتراناً من عالم الإنسان، وصورة الإنسان أكثر ملاءمة لعالم الحيوان (وبخاصة في المشاهد التي كانت المسئلة قد لاحظت فيها أن الخنزيرة الحقيقية تكثر من الاحتكاك بالجلود، ونحاول أن نحكي ذلك في العرض، أو في المشاهد التي يحكي عن المرأة التي صيرها الخبيث). وقد حاول شير أن يحل المعادلة طيبة / ثقافة - بالإكثار من الإشارات التي فككت هذه المصائب. وقد جاء بمجامع هذا العرض دليلاً على ذلك

وفي النهاية قد يبدو كل هذه المحاولات تجسيدا لكثرة الحدود حول مقدرة المسرح على مثل العالم، ومدى مواكبته لإيقاع العصر، ولكن أليس ذلك انعكاساً لتوتر وانقضاء الاستقرار اللذين هما عين سمة العصر؟

والانكسار بالآخر. ويبدأ هذا التدريب بالسير الفردي، حسب إيقاع فردي، ثم في لحظة ما، يبدأ الإيقاع الجماعي يرمي نفسه على المجموعة التي تتحرك وهي تصدر أصواتاً غير واضحة. وهذا التدريب يأتي أساساً من ترسب الاعطاء بأن اللقاء مع الجماهير إنما هو مبع نصب للتعليق، حيث قد يؤدي أحياناً إلى حالة من قتلان التوازن الككل المثلث

وتبدأ عملية الارتجال الفعلي - بعد التدريب - بطرح موضوعات مكررة (مثل الطير - العنكبوت - الحرب - الحب) - وليس علينا أن نذهب أبعد من ذلك - كما يقول أحد الأعضاء. وكما نسير مضمين العيون، كل منا مكلف بمكرة، وهو يحاول أن يقدم تصويره الشخصي لما. كل هذا يمكن أن يكون المسرح بالنسبة لنا، ولكن تلك التدريبات كانت تسمح لنا بالوصول إلى ما نريه كمشهد بالتجربة الفردية

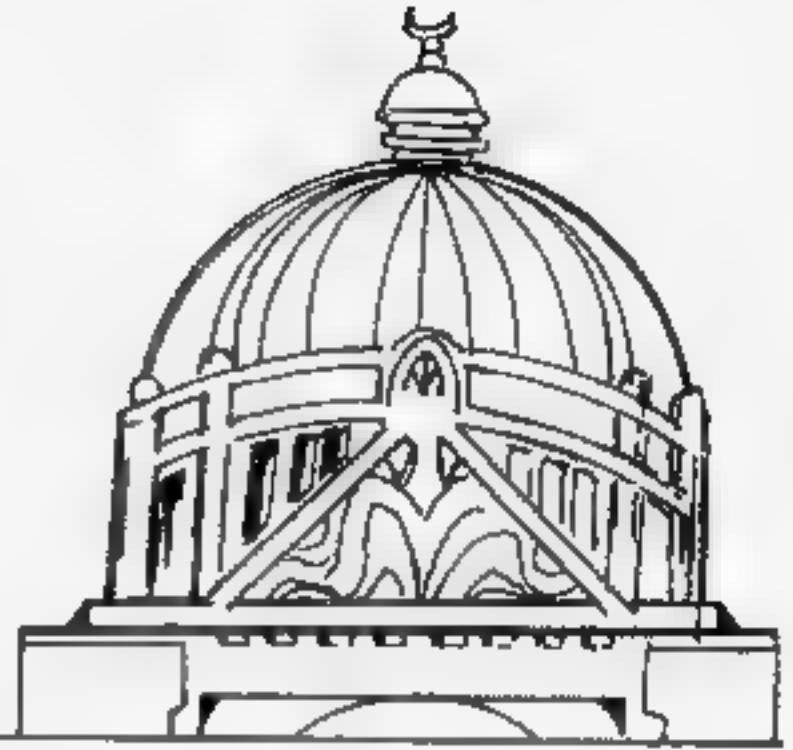
ويملك الارتجال أحد طريقتين. إما الطريق الذي يهدف إلى الموقف النهائي من خلال الذاتية الشديدة، أو الطريق الذي لا يهتم بأي عرض ذاتي، وينطلق من سلسلة من التدريبات المعروفة مسبقاً. ومن هنا يمكن للارتجال أن يكون محالاً روي - في المقام الأول - يهدف إلى تحقيق العرض في مرحلة ثانية، وذلك ما يركبه «جوستون» **Johnstone** الذي تحول من قسم «الكتابة المسرحية» بالمعهد الملكي البريطاني إلى مسرح الرياضة الذي يهدف إلى تحقيق التوازن بين العرض الضيق والارتجال الشمر. وقد أنشأ جوستون - بعد تعاون مع «جون أودن» و«إدوارد روبن» - «المسرح الآلة» في سنة ١٩٦٩، الذي حاول فيه أن يركز على العلاقات التي يمكن أن تقوم بين أغراب لا تربط بينهم صلات شخصية على الإطلاق. وقد حاول جوستون أن يقدم تصوراً آخر للاقتراحات التي أضافها سناسلافسكي «الظروف المحيطة»، والتي قدمت للمشاهدين لفترة طويلة. واستبدل جوستون بالإسداءات الموضوعية للظروف، من ؟ ماذا ؟ أين ؟ كادج ظاهرة أو بدالية، تصلح أساساً للارتجال (على سبيل المثال: أن تقول أول شيء يخطر ببالك، أو أن تستخدم وجبة معينة من العلاقات الاجتماعية، كالعلاقة سيد / مسود إلخ). أما «جوسيو ياربا» **Barba** فقد ميز نوعين من الارتجال

(١) ارتجال في مجال الإعلام

(٢) ارتجال لتونتاج (الذي يفترض التفاوض مسبقاً)

ويذكر «إيجار ليند» **Lindh** السويدي، تلميذ «إيبن ديكر» **Decroix** الارتجال على أنه نوعيات على أساس من منطق الضغوط التي تشكل البيئة الأساسية في الموضوعات التي يقدمها التمثل. ويستخدم «ليند» فكرة الإيقاع الديناميكي الذي أصل جذوره ديكر، والذي يعتمد على تدريبات تنم

الرسائل الجامعية



عريضة
محمد الطاروسي

[١]
المسرحية التاريخية
في الأدب المصري الحديث

كان المسرح في مصر العدي القوي والصادق لأحداث المجتمع عريضة مختلفة ، يصور أحوال هذا المجتمع ، ويعرض لمشكلاته ، ويعالج أفراسه الاجتماعية ، كاشفاً عن الأسباب ، محلاً للمواقف ، عارضا الطبول والأفراح التي يراها متعبة

وفي هذا المقعد حاولت أن أعرض للونين من المسرح المصري ، لا أظن القاري يجهل كثيراً ، أحدهما يعتمد على التاريخ ، والآخر يعتمد على الواقع . إن اختلافهما في بعض الجوانب ، فها يلتقيان آخر الأمر في الوظيفة والرسالة من حيث الاهتمام بفننا المجتمع المصري ومشكلاته المسرحية هما المسرح التاريخي والمسرح الاجتماعي

(محمد يوسف نجم) عن «المسرحية في الأدب العربي الحديث» ، ودراسة الدكتور (محمد مندور) لمسرح شوقي . ومسرح عزيز أباظة من بعده .

وسأفكر رسالة أخرى من القضايا التي تتصل بالمسرح والتاريخ ، وهي القضايا التي تشكل مسرحاً الأرحى ، إذ أن كل فصل منها يستغل يبحث إحدى هذه القضايا الأربع . ثم تسعى لمحاولة تحليل وجهة نظر الباحث في دراسة المسرحية التاريخية

والفصل الأول من الرسالة - في مجمله - هو إجابة مفصلة عن السؤال الذي طرحه الباحث في بداية دراسته للمسرحية التاريخية : لماذا تعود إلى التاريخ ؟ وتركزت إجابته في الغالب الأهم على أسباب عودة الكاتب المسرحي بوجه خاص . وقد ردت الباحث هذه الأسباب إلى أسباب عامة ومشتركة بين معظم الأدباء ، إلا أنه يرى أن أدبا يعود بثلاثة أسباب دون غيره

الأول ، أن الأدب المسرحي عندما لم يقم على دعائم موروثة ، ومن ثم وبعد كتاب المسرح أنفسهم مضطرين إلى التوصل في التاريخ ، استلزاماً منهم لتأصيل واختيار أن ذلك ضرورة من صور حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات المعاصر ومناقشتها ، من خلال فهمهم للتاريخ ومعرفتهم به . فقد رأى كتابها في المسرح أنه في حوزهم إلى المادة التاريخية محلاً حياً ودينامياً ، لتشكيل إطارهم المسرحية ونسبها . فإطار المسرحية يحتاج بالضرورة من الكاتب إلى جهد كبير

تشكل المسرحية التاريخية جزءاً كبيراً من إنتاجنا المسرحي ، وهذا ما جعلها محطاً لكثير من الأبحاث والدراسات ، وكثير حدثاً من القضايا التي تدور حول العلاقة بين التاريخ والأدب ، وعلى إمكانية استخدام التاريخ ، بوصفه مادة صالحة للكتابة في التأليف المسرحي . هذا ما تكشف عنه الرسالة التي أعرضها في هذا المقعد . وهي رسالة منسجمة مع (المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث) ، نعد من أفضل الرسائل التي عالجت قضايا المسرح والتاريخ ، معالجة صادقة ومختارة ، بما استطاعت أن تبرز من قضايا ، وتثير من مشكلات تتعلق بهذه الناحية

وصاحب الرسالة ، موضع العرض ، هو الباحث الدكتور (أحمد محمد يونس) يدرس في قسم اللغة العربية كلية الآداب ، جامعة عين شمس . وقد قدمها لنيل درجة الماجستير في الآداب ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور (عبد القادر القط) .

والبحث في مقدمة رسالته يبدؤ حديثه فجعل اختياره دراسة هذا الموضوع بأن الدراسات التي تناولته من قبل لم تكن وافية . ولم تقدم ما كاد يطمح هو في أن يقدمه . وبحسباً منه حاجة هذه القضية إلى دراسة قائمة بداتها ، شرع في كتابه هذه الرسالة . غير أنه لم يغفل هذه الدراسات السابقة ، بل جعلها حسب عييه وهو يكتب رسالته ، ومن أبرز هذه الدراسات : الدراسة التي أعدها الدكتور

والمادة التاريخية كثير ما تسجد وتحن في تكوين إطار مناسب ، وكل ما يطلب من الكاتب بعد ذلك ، هو أن يحكم القصة ، ويجمع حواشي الصراع المختلفة . والشاهد على ذلك كثرة ما يرى الباحث - في تاريخ المسرح العالمي ، كيف عينا في عودة شعراء اليونان القدماء إلى تراث الملاحم والأساطير والتاريخ في بناء مسرحياتهم . ويحدها كذلك كمثل في وجع شعرائنا وكنايتنا المسرحيين إلى التاريخ القديم . فأحداث التاريخ هي الشعر أو الفان من ذلك الجهد الصمم الذي لا بد أن يبذل خياله في بناء هيكل المسرحية ، لو أنه اعتد في تكوين هذا الإطار على الواقع المعاصرة ، لما لم تركنا مسرحيا هذا بدأ حياته بكتابة مسرحية حديثة إلا بعد أن يوصي غبار الكتابة في المسرحية التاريخية ، إذ أنه يكسب يحصل ذلك من الخبرة هذا الفن ما يمكنه من الاعتماد على نفسه ، لا على التاريخ بعد ذلك ، في بناء ما كل مسرحياته . وهذا لأن البناء الفني للمسرح ، بما يشمل من الحادثة والصراع والشخصية ، وهي عناصر أساسية في بناء كل مسرحية ، وكثيرا ما تكون واضحة لدى الكاتب في التاريخ أكثر مما في واقع عصره - كان داعية للكاتب المسرحيين بضرورة العودة إلى التاريخ . وفي هذا يقول الباحث (ص ٨) «التاريخ يقدم للكاتب أو الشاعر مادة الأولية ، وما عليه بعد ذلك إلا أن يختار ، وأن يؤلف تأليفا جديدا بين هذه الأحداث ، وقد يقدم هو أيضا من خلال هذا التأليف الجديد تفسيراً جديداً يري به الأدب ، وقد يري التاريخ »

والسبب الثاني في عودة كتابنا المسرحيين إلى التاريخ ، يرجع إلى تأرجح الكاتب بين استعمال القصص والعامة . فغري الباحث أن انهاء كتابنا إلى المسرحية التاريخية كان محاولة منهم لحل هذه الأزمة ، والمخرج منها ، ونفس هذا الصراع الذي بدأ منذ ظهور أول مسرحية في الأدب العربي الحديث سنة ١٨٤٧ (مارون النقاش) ، بين العامة والمصمى

أما السبب الثالث في هذه العودة ، فيمثل في محاولة الكاتب إقناع الجمهور المشاهد بتقبل ظهور امرأة على خشبة المسرح . بعد أن رفض المجتمع ذلك طويلاً

وفي الفصل الثاني ، يكشف الباحث عن الصلة بين المسرح والتاريخ . ويضم هذا الفصل إلى خمسة أقسام . يتناول في الأول ، الصلة بين التاريخ والأدب ، ويتحدث في الثاني عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، والثالث ، عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، ويقتطع في الرابع ، مقارنة بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحي ، أما الأخير ، فكان عن التاريخ بين التراجيديا والكوميديا

وهو في القسم الأول من الفصل يؤكد الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ بوجه عام من حيث الشكل والمضمون ، إذ أنه فضلا عن وجود الشواهد التاريخية في إنتاجنا الأدبي التي تكشف عن هذه الصلة ، فإن التزام قديم بين الأسلوب الأدبي والأسلوب في كتب التاريخ ، كلاهما يؤثر في الآخر ، ويتأثر به . ونحن لم نعرف كتابا مسرحيا وحيدا لم يتعد من التاريخ في بعض مسرحياته عقلية عامة على الأقل . ومن النماذج الدالة على ذلك ، مسرحية (شجرة النور) للأستاذ عزيز أباظة ، التي يمكن أن ينظر إليها كفصل من أصول التاريخ . وقريب منها رواية (تاريخ مصر الحديث) لمورجي وديان

ويتحدث الباحث في القسم الثاني عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، فيشير إلى أن الحرية في استخدام التاريخ وتفسيره وتحليله تتناسب تناسباً طردياً مع حركة الإبداع المسرحي ، ويدلل على صحة هذا الفرض بشواهد من العصر اليوناني أو الروماني ، وعصر النهضة

وفي حديثه في القسم الثالث عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، يربط الباحث بين نظرة العرب إلى التاريخ بشخصياته وحوادثه وبين تأخر ظهور المسرح في العالم العربي إلى العصر الحديث ، فيرى أن نظرة العرب إلى التاريخ قبل الإسلام وبعده ، لم تكن هي النظرة التي يمكن أن تخلق أدبا مسرحيا ، إذ أن كثيرا من الرؤى الدينية - وبصمة خاصة عقيدة القمصاء والقدر - في الفكر الإسلامي ،

قد تحكت في النظر إلى التاريخ نظرة خاصة ، كان لها تأثيرها ، في غياب عنصر أساسي ، في هذا التاريخ ، من عناصر الدراما في المسرح ، وهو عنصر الصراع وكان لغالب عامل الصراع من هذا التاريخ - الذي يلعب دورا مهما وبارزا في عالم المسرح ، وفي عملية الإبداع الفني - أثره في غياب المسرح مفهومه الحديث عند العرب عن الساحة العربية زمنا طويلاً . فالتأريخ للمسلم كان يقف دائما من الأحداث عند السطح ، لذلك لم يستطع أن يقدم للكاتب المسرحي مادته الأولية ، التي يستعصر بها ، ويرى فيها مادة صالحة لرؤاه وتصويراته ، وإذا كانت الحضارات الأجنبية قد شهدت نموًا ، وتطورًا ، في عالم المسرح ، واشتدت صلتها به منذ زمن بعيد ، فما حمله تاريخ المسرح الأجنبي من ألوان مختلفة من الصراع كالصراع مع الآفة أو الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية أو مع النفس ومع المجتمع ، فإن هذا لا يحيطه نقل من قيمة تراثنا ، وثقافتنا العربية . لأن الواقع الثقافي والفكري والعائلي عند شعب من الشعوب ، هو الذي يتحكم بما يشاء من فنون وأدب ، ولذا فلما رى عينا في الثقافة العربية أن غاب عاب المسرح مرة ليست بأقليلة من الزمن .

ويتعرض الباحث بعد ذلك لمشكلة وجود الأدب المسرحي في الأدب العربي ، ويرى أن الدارسين انقسموا إليها إلى طوائف ثلاث : طائفة تعارض الوجود القديم للمسرح أساسا ، وطائفة تتحسس له قائلة بوجوده ، والطائفة الثالثة لا تعرض الظاهرة من أساسها . ويذكر الباحث من المعارضين لوجود المسرح في الأدب العربي ، مارون النقاش ، ومسطاكي الخنص ، والمذكور محمد هريز ومن المتحسين لوجوده ، الدكتور محمد كامل حسن الذي يصرح بأن [الباب] هي الاصطلاح العربي القديم للمسرحية . وأما من لم يرفض الظاهرة من أساسها ، فإنه يستدل على ذلك بحض الظواهر اللبالية في الأدب العربي ، مثل : الملاحم الشعبية ، واكتشاف الشبهة مفهوم المسرح ، المقامة ، المسرح الظل ، القرقور ، الطغوس الدينية الخفية ، ويجمع للمسلمين حول أولياء الله الصالحين . على أن الباحث لا يمكن بذلك ، بل مراد يعرض وجهة نظره إزاء هذه الاختلاف ، فيقول (ص ٥٢) : «على أن هذه القضية تحتاج إلى وقفة طويلة متأنية ، يستخدم فيها المدارس أبحاثا مختلفة في التاريخ ، وطبيعة اللغة ، والحس ، والأثنوبولوجيا ، والأساطير ، ليقول فيها كلمة قد تكون حاسمة . ذلك لأن جميع الباحثين يطرحون هذا الموضوع طرفا خفيا ، ثم لا يدخلون من الباب سبب طبيعة البحوث التي بين أيديهم » ويقول أيضا (ص ٥٢) . «إن دراسة هذا الموضوع تحتاج إلى بحث مستقل . يتناول فيه المدارس الظروف المختلفة التي أدت إلى شأه هذا النوع من مختلف الآداب . وذلك من خلال الدراسات السابقة بعد أن يكون قد فرغ من تحديد مفهوم هذا النوع تحديدا متقنا » .

ثم يكشف الباحث في القسم الرابع ، عن أوجه الشبه والاختلاف ، بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحي ، فيرى أن المؤلف المسرحي شاعرا كان أم كاتباً يأخذ مادته من التاريخ ، لكنه في النهاية يقدمها في قالب جديد ، هو التصور الذي كثره بعد تأمله في المادة التي اختارها ، والبحث عن المعنى الخفي لها ، استنوي وردها . فالمسرح المسرحي الذي يأخذ مادته من التاريخ ليس هو التاريخ بعينه ، بل هو عالم جديد ، أو تصور ذهني جديد أنتجه العقل والخيال ، يختلف في ذاته عن الواقع التاريخي المرصود . والخاص الحزني أو القمعي في التاريخ لأجمل الكاتب المسرحي بغير ملامحه الحقائق الفكرية . والأساسات الكلية ، التي يبنى على أساسها تصوره . ونصيره يقول الباحث (ص ٥٦) «فالكاتب المسرحي يحاول من خلال مسرحيته أن يكشف ويكشف ، لظهور أثر شخصيته . ودينه بوصف ذاتية خفية وراء ما يقدم . وتغلغل علينا من التصور وهو الفأس الذي حركه . أما المؤرخ فإنه يحاول أن يحسب يتعد عن كل ما هو ذاتي »

ويرفض الباحث - في القسم الخامس الذي وقفه على التاريخ بين التراجيديا والكوميديا - ما شاع من أن التاريخ يجب بحاله الخصب في التراجيديا ، عنه في الكوميديا . ويرى أن ميدان الكوميديا أصبح مفتوحا أمام استخدام التاريخ ، منها

هو مفتوح أمام الفريديا ، وخاصة في عصرنا الحديث . ويرجع الوقوف بالتاريخ عند حدود نوع معين إلى طبيعة الموضوعات التي يطرحها كلا النوعين ، وطبيعة الشخصيات التي تحمل هذه الموضوعات ، وجنس هذه الشخصيات ، من حيث الرجولة والأنوثة في كل منها .

أما الفصل الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (المؤلف المسرحي واستقلال التاريخ) فيقسمه الباحث إلى أربعة أقسام رئيسية . تحدث في الأول حديثاً نظرياً عن الطرق المختلفة لاستخدام ثلاثة التاريخيات في عمل مسرحي . ويشير الباحث إلى أنه من الرغم من اختلاف وجهات نظر الدارسين في ذلك ، فإنهم يجمعون على أمرين : الأول ، اتفاقهم على احترام المبادئ الكبرى في التاريخ ، والثاني ، إتاحة قدر من الحرية في استخدام الكاتب لحوادث التاريخ الجزئية . والمخلاف الأساسي بشأن حول مدى الحرية للمسرح في التعامل مع مادته التاريخية . وعلى كل فإن حرية المؤلف المسرحي في التعامل مع مادته المختارة مطلب أساسي ، في الفن . فهذه الحرية هي المطلب الوحيد لنشاطه الإبداعي ، وقدرته على تفسير التاريخ . يقول الباحث (ص ٦٩) : « ولا شك أن من حق الفنان أن يصرح بأن يضيف وأن يخلع على عمله من دأته ، إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك ، لتوقف إجهاد الإنسان ، وكبت تجاربه شيئاً فشيئاً » .

ويشير الباحث في صفات حديثة ، إلى المسرحية التعليمية ، وهو ذلك النوع من المسرح الذي يلتزم فيه المؤلف المسرحي التزاماً تاماً بمبادئ التاريخ . وقد اشتهر هذا النوع من المسرحيات في الوقت الحاضر ، بعد أن دعا كثير من علماء التربية إلى مسرحية المناهج . والمؤلف في هذه المسرحيات يقف عمله عند حدود التاريخ كما هو ، ووضعه في قالب مسرحي أو قالب حوارى ، يتناول مجمل ما في كل معلومة الدراما العلمية . بهذا النوع لا يكتب لكي يحرص على خشبة المسرح ، بل ليقرأ ، ويتطلع به . والتجربة الأولى في هذا النوع في أفينا هي مسرحية (حياة مهملات بن ريبعة أو حرب البوسى) سنة ١٩١٩ م كتبت ونفذت بحمد الممثلين والأستاذ محمد عبد المحلى مرسى . ولما أيضاً في هذا المجال مسرحية بعنوان : (حياة أخرى) القيس بن حجر . وقد صرح الأستاذ « موفيق الحكيم » ، صديقي ، في كتابه عن « محمد » الذي قدمه في صورة حوار مسرحي . غير أن هذا النوع من المسرحيات ، على الرغم من أنه يظل خارج الأنواء المسرحية ، يمكن أن يستل على خشبة المسرح أو دويت الرخصة العضوية في بنائه . وقد استطاع الباحث التوصل إلى قصة نظرية ، رأى أنها ضرورية في مثل هذا البحث ، ينسب إلى كل قسم فيها مسرحيات معينة ، طبقاً لكون الطالب عليها . فهناك مسرحية تنفع فيها قصة فكرية معينة ، وأخرى تدور الحوادث فيها حول شخصية بذاتها ، وثالثة تقوم إطارها العام على حادثة مشهورة . وقد حددت هذه القصة الأجزاء التالية في هذا الفصل ، فالممثل القسم الثاني بمسرحية القضية . التي يتناول فيها الكاتب المسرحي قضية من القضايا التي تهمة ، ويتم بحثها من خلال التاريخ ، كشاهد على صحة دعواه . ومثل الباحث هنا في تطبيقه بمسرحية (محاكمة رجل مجهول) للأستاذ الدكتور « عز الدين إسماعيل » ومسرحية (النبوة والفرمان) للأستاذ علي أحمد باكثير . والثالث بمسرحية الشخصية . التي يحرص فيها الكاتب حياة شخصية تاريخية ، وماذا من دور في قدرها التاريخي ، ومثل لما الباحث بمسرحية (إبراهيم باشا) للأستاذ « علي أحمد باكثير » . والرابع ، بمسرحية الحادثة ، التي يحرص فيها

الكاتب لحادثة تاريخية ، لما من الأهمية في تيار حياة أمة من الأمم ، مكان خاص ، ومثل لما بمسرحيات : (أبطال من بلدنا) لمطرب الطاروني ، و (دارلين كيان) لعل أحمد باكثير ، و (نقطة المصير) لعبد النعم سليم . واستبعد الباحث من هذه القصة للمسرحية التعليمية ، لضعف مستواها ، واعتمادها على الأسلوب التقريري . ويرى الباحث أن هذا التصنيع كان مبررته غرض الدراسة فقط ، لأن للمسرحية الواحدة قد تتناول هذه القطاعات الثلاثة جملة واحدة ، إلا أنه يبق في النهاية اتجاه غالب عليها من هذه الاتجاهات .

أما الفصل الرابع والأخير من الرسالة ، وهو بعنوان : (المسرح والواقع المعاصرة) فيقسم إلى عهد وقسمين : يتحدث الباحث في القيد من أهمية دور المسرح من حيث إنه يكشف مواطن الضعف ويشارك في عمليات البناء . ويناقش في القسم الأول ، موقف المؤلف والناقد من استخدام الواقع المعاصرة ، وأما عن موقفين معاصرين تجاه هذه المسألة . فهناك من يمارس هذا الاستخدام ، وهناك من يؤيده ، ويستعمله . وقد عرض الباحث لوجهة نظر المعارضين ، وأرجعها إلى أسباب فنية . والفردية ، وسماحية . وكشف عن موقف المؤلفين من خلال مجموعة من المسرحيات تناولت أحداثاً معاصرة عاشها الكاتب ، بلغت في مجموعها سبع مسرحيات . ومن هذه المسرحيات التي استدل بها على ذلك : مسرحية (المسامر) للأستاذ « سعد الدين وهبة » ومسرحية (بإسلام سلم ... الخبطة بعكلم) لنفس المؤلف . ولقد استطاع مؤلف هاتين للمسرحيتين أن يعرض فيها مع التاريخ والحاضر . ومثل هذه المسرحيات ، وإن كانت تعمد على التاريخ ، وتحمل منه نقطة انطلاق ، إلا أنها مسرحيات معاصرة ، تحمل هويماً معاصرة ، وأفكاراً معاصرة .

ولقد عبر الباحث في القسم الثالث من هذا الفصل عن وجهة نظره بما ينبغي أن يكون عليه مطالعة الكاتب للمسرحي للواقع المعاصرة . عندما يستخدم التاريخ . فأنسب منه ما جعلها علامة لتجاربه مما ينبغي أن يكون عليه دراسة المسرحية التاريخية . وفي هذا ، يرى الباحث أن دراسة المسرحية التاريخية - على المستوى النقدي - ينبغي أن تكون مرتبطة بمعرفة واسعة عن المؤلف المسرحي ، واتجاهه العام في التأليف الإبداعي أو النقدي ، مع دراسة واسعة للنص المسرحي للعروض ، للكشف عن أهم مافيه من اتجاهات ومواقف . كذلك ، فعل الناقد أن يقف على التاريخ وقرباً تاماً وكاملاً ، وأن يتناول بطاقة تاريخية واسعة ، وفهم جيد له ، بأحداثه وشخصياته . ليتسنى له التعرف على الفترة الزمنية التي وقعت فيها أحداث المسرحية ، والتعرف على أسباب اختيار المؤلف للمسرحي لهذه الفترة التي ركز عليها ، والإنصاح عما حققه من نجاح أو فشل في بناء مسرحيته . ثم الكشف عن كيمية استخدام الأحداث التاريخ وشخصياته ، والمفردى من استخدام هذه الشخصيات ، وتلك الأحداث . وعلى الناقد الأدبي كذلك ، أن يلاحظ في دراسته للنص المسرحي ، المعجم اللغوي الذي استعان به الكاتب في كتابة مسرحيته . هذا إلى جانب النواحي الفنية الأخرى التي عرض لها الباحث في مخططات رسالته . وأخيراً ، فقد عبرت هذه الرسالة عن مناقشة القضايا الخاصة بالمسرحية التاريخية مناقشة نظرية وتطبيقية في ذات الوقت . والتطبيق كما يقول الباحث هو المنطق الذي تتجس به المبادئ والقرعة النظرية

المسرح التعليمي في مصر

[٢]

والرسالة الثانية التي حرص لها في هذا العدد هي رسالة عاجستير بعنوان (المسرح الاجتماعي في مصر) ، وقدمها يوسف عبد العزيز إبراهيم إلى كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الماجستير في الآداب . وأشرف عليها الأستاذ عمر القصوى

والرسالة تشمل على مقدمة - ومجهد - وثلاثة أبواب رئيسية . كل باب منها يشمل عدداً من الفصول . وقد حرص الباحث لكتاب الأبواب من رسالته بظفرة

بـدعيه شاملة ، عرص من خلالها لآليات الحياة السياسية ، والفكرية . والاجتماعية ، في مصر ، في العصر الحديث ، طوال الفترات المختلفة التي تتبع فيها المسرح الاجتماعي . وقسم قصور هذا الباب حسب تناوله لهذه الأنماط المختلفة . ويتحدث في الفصل الأول عن الحياة السياسية في مصر في العصر الحديث . والفصل الثاني عن الحياة الفكرية ، والثالث عن الحياة الاجتماعية . وبالطبع ، فإن موضوع الرسالة كان يحتم على الباحث ، في أحيان كثيرة ، في محاولته تتبع ما لهذه الكتاب ، ولادباء ، في المسرح الاجتماعي ، أن يتفرق إلى الحديث عن التاريخ السياسي في مصر ، في تلك الفترات التي تناولها بالبحث ، وأن يقوم بإحالات عن بعض مناسج حياة مختلفة ، في تلك الآونة . ولكن الباحث لم يصح به أراء قد توسع في هذا الجانب توسعاً ، ضخماً رسالته . بحيث خرجت به وكأنها موسوعة تاريخية ، لأحداث العصر الحديث في مصر . وهذا ما أحده على الباحث . وثو أنه اختصر هذا الجزء التاريخي لبنت الرسالة في ثوب أجمل مما بدت عليه بهذا الشكل الذي وصل إلينا ، والذي يشكل عبئاً على القارئ . خاصة وأن القارئ يستطيع أن يطلع على هذا الجانب التاريخي في كتب التاريخ المختلفة ، التي تتناول تاريخ مصر الحديث ، إذا أراد ، أو اضطرت الظروف لذلك . هذا ما أردت أن ألفت نظر الباحث إليه ، في بداية تعرضي لرسالته .

وعلى الباحث في مقدمة رسالته سبب اختياره موضوعه ، ويرجع ذلك إلى هويته الخاصة ، والقديمة بالمسرح ، التي بدأت منذ صباه ، وإلى تعلقه بمرقة الرخاى ، حتى أنه كثيراً ما كان يندفع الوسائل للذهاب إلى المسرح ، ويغلب على التفيد الأمسية التي كانت تلزم الصبية في تلك الآونة . أن يلتزموا حجراتهم عند هروب الشمس . ويعود به كذلك إلى حبه للمؤلفات والكتب التي تتناول المسرحية بشكل عام ، وخاصة مؤلفات أستاذه « عمر المصري » . تلك المؤلفات التي جذبت به نحو المسرح ، وخصوصاً المسرح الاجتماعي ، من حيث إنه يتناول أوضاع المجتمع وعيوبه ، ويحلها ، ويظهر ما فيه من أخطاء ، وحادات ، وطبقات ومشكلات ، ويشرح لها الحلول المنطقية المناسبة .

وعلى الرغم من أن الرسالة تهم بالمسرحية الاجتماعية في مصر ، في العصر الحديث ، عبر أن الباحث - وهذا ما يحده له - نجده يعود أدراجه إلى التواء ، إلى تاريخ مصر القديمة ، بحثاً عن جلور فكرته حول المسرح الاجتماعي عند الفراعنة ، ثم عند العرب ، وعند الغرب ، محاولة منه للاهتمام إلى كيفية دخول المسرح إلى مصر . وقد تناول الباحث هذا الجانب في مجهد رسالته ، الذي جنود له بـ « رسالة المسرح الاجتماعي في مصر » . وتحدث الباحث فيه عن المسرح اليوناني ، باعتباره أقدم مسرح وصل إلينا ، والمسرح الفرعوني ، مؤكداً أن صلة مصر بالمسرح قديمة ، قدم التاريخ نفسه ، واستدل على ذلك بما أثبتته الحفائر ، التي قام بها جماعة من علماء العرب في مصر . وقد ظلت هذه الحقيقة غائبة ، ردياً حزيناً ، إلى أن ظهرت آثار المسرح الفرعوني إلى الوجود عام ١٩٠٠ م . خير أن الباحث لأبلى يذكر أن ما اكتشف بخصوص المسرح الفرعوني كان خامساً أشد الغموض ، على الرغم من إشارة (هيرودوت) و (بلوتارك) إلى وجود طقوس دينية ، قام بها الكهنة في المعابد ، وأكبرها شبه عرض تمثيل ، يستند موضوعه من أسطورة (إيزيس) وعنها عن زوجها (أوزيريس) . ثم يرضي الباحث بعد ذلك لأهم الاكتشاف التي تمت في هذا الصدد ، فيشير إلى حق الأستاذ (كروت ريت) عن المسرح الفرعوني ، وهما : (نصي مسرحي قلدواها القبية في مصر القديمة) و (برديه الرسميون المسرحية) التي أثبت فيها بصورة قاطعة معرفة مصر القديمة بالمسرح . وموضوع هاتين المسرحيتين يدور حول تمثيل الأساطير الدينية . وخاصة أسطورة (إيزيس وأوزيريس) من خلال الحملات الدينية ، التي كانت عام في المعابد . ثم جاء الالب (هيرودوت) وألف كتابه . المسرح المصري . وعلى كل . فإن أمر المسرح الفرعوني الاجتماعي مازال يكشف الغموض ، في رأى الباحث .

ويصل الباحث في عرصه للمسرح القديم إلى مصر اليونانية والرومانية . معروفاً عنه ما وصلنا عن المسرح الاجتماعي في هذين العصورين ، إذ لا يستطيع أن نفس

فيها أدنا مسرحياً مصرياً . وهذا يرجع إلى تحريم الكنيسة للمسرحية هذا العصر ، باعتباره صلباً من أعمال الوثنية التي يجب محاربتها ، والقضاء عليها . عن حين مصر المسرح الفرعوني ، لأنه انصرف على الكهنة ، من حيث إهم اهتمامه من التقاليد القديمة . التي لا يصح أن يطلع عليها أو على مربيها عامة الناس . بالإحصاء إلى كراهة المصريين لكل ما يمت إلى مذهب للحكومة الذي يخالف ما عليه المصريون .

أما المسرح العربي ، على حين يجد بعض الظواهر المسرحية عندهم . إلا أن طليعة العرب القصية ، واليشية ، والمخلقية ، لم يكن تساعد على أن يتخذ المسرحي مكاناً يقيم . ولعل يوعهم في الشعر المثلالي . الذي أوحى به الطبيعة ، واستند كل طاقاتهم الفنية والوجدانية . واسهلك كل حاجاتهم العاطفية . قد عوضهم عن العصر في وجود المسرح .

ونخص الباحث الباب الثاني من الرسالة للحديث عن مسرح الصبغة الاجتماعي . وينقسم إلى فصلين . يتناول في الأول منها صوراً أخرى مشابهة للمسرح . هي من البرودر الأولى . والمحاولات البدائية في الانجاء صوب مسرح اجتماعي واضح . من مثل خيال الظل الذي كان منتشرًا في مصر إلى عهد قريب . ويقدم الباحث في هذا الشأن عرضاً عن كتاب (طيف الخيال) لأبي فانيال عيسى ان (باب) طيف الخيال هي صورة واقعية لمنح القرن الثالث عشر الميلادي . والمناجح المصري في مصر . من حيث إنها تاريخ للحركة الأخلاقية والإصلاحية التي قادها (المظاهر يبرس) . ووصف ما ساد المجتمع قبل عهد الظاهر بيبرس مباشرة . من ألوان عديدة . من الفساد الاجتماعي والاضلال الذي راجت سوقه . في تلك الأثناء . وقد تناول الباحث بالدراسة أسلوب (البلية) . التي يردها خطأ فنياً متأخراً بأسلوب مقامات « المحريري » . غير أن (ابن فانيال) كثيراً ما وجدناه يفتق بقبول القامة . فيسول عليه المزاج الشعبي . ويستعين بهه القامة . والبيلة - فيما يرى الباحث - هي وثيقة تاريخية تظاهرة مسرحية وجدد في مصر . وتتألف المجتمع المصري وقت تأليفها . وكان من الممكن لهذه الظاهرة أن تتطور وتتطور إلى الوجود . ويشا عنها مسرح يحمل سمات الطابع المصري . نولا أن الأثر يكسبهم . وترميم من جانب . ونظهم أرباب الحرفة من مصر إلى تركيا من جانب آخر . جعل بالقضاء على هذه الظاهرة المسرحية . وبصاف إلى ذلك . أن اضطراب الأمن في البلاد وقتذاك . وانتشار الاضطرابات . والنزاع بين السلطات الحاكمة والمالكة . جعل الناس يتوزعون في منازلهم قبل حدوث الظلام . وهذا ما لا يشجع على استمرار مسرح خيال الظل في المجتمع المصري . وخاصة بعد أن شغل المصريون بالنصال عند سلطات تركيا أولاً . ثم ضد المالك والمصريين بعد ذلك .

وفي الفصل الثالث من هذا الباب . يكشف الباحث عن بواير الادب العربي في مصر . فيتحدث عن (يعقوب صنوع) و (محمد هسان جلال) و (عبد الله قندم) وجهودهم في المسرح . ومن سار على درجهم من كتاب العصر ويرى أن المسرح المصري الحديث لم يظهر إلى الوجود إلا بعد اتصال مصر بأعماق برقي اتصالاً وثيقاً . يورخ له بحجج الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨ . ولكن الباحث يرد بقل من الدور الذي لعبته الحملة الفرنسية في عووض المسرح المصري . مشيراً إلى أن ما حملته الحملة من مباح . وعرف مسرحية . إلى مصر . كان مقصوراً على جود الحملة . وضابطها . ولم يكن الهدف منه إحداث نهضة مسرحية في مصر . وإن كان قد سمح للمصريين « مشاركة في هذه النهضة » . أو إرباد تلك السراح . وإسم لم يكونوا جهوداً بما يقدم لهم من مصوص مسرحية . لأنها كانت تؤدي لطغات انجسية حرية . على المصريين . لحماية المسرح نفسه .

والحركة المسرحية في مصر لم تبلور . إلا إبان عصر إسماعيل باشا . ندى مستخدم الفرق الأجنبية . وأشا (مسرح الكوميدي) عام ١٨٦٨ . و (مسرح الأوبرا المصرية) عام ١٨٦٩ . و (مسرح (ويريل) . و (القيرى) في الإسكندرية . وكان من نتائج هذه الحركة المسرحية . أن برزت إلى الوجود بواير المسرحي المصري . وقد ترعم هذه الحركة في ذلك الوقت . عملاقان مصريان هما يعقوب



صنوع و محمد هيثم جلال . وقد تولف الباحث عند كل مهلة مناسبة ومشاركته في مجلة المسرح المصري . وما قدمه من خدمات في مجال التأليف المسرحي . خلفه دوس ، يعقوب صنوع ، القس المسرحي عبد (جولفون) ومولير وشريدان) وأنشأ فرقة المسرحية المصرية عام ١٨٦٩ . ومقر محمد هيثم جلال مسرحيات (مولير) الطرية . ونادى بأن يدرس المسرح في المدارس المصرية . وأن ترجم المسرحيات الجديدة في العالم العربي .

وفي أثناء ذلك ، عرض الباحث لكثير من مسرحيات هؤلاء الرواد المسرحيين ، من مثل مسرحيات : (المروعة المصرية) و (ابن رعدة) وكعب الطير) و (الضرب) ليعقوب صنوع . ومن مثل مسرحيات (الشيخ متوفى) و (النساء العالقات) ، و (الأرواح) ، و (مدرسة الزوجات) للمسيرة من مسرحيات موليير الفرنسية . محمد هيثم جلال ، والتي ضمنها كتابه : (الأربع روايات من عتبة التياترو) الذي نشره عام ١٨٨٩ م . كذلك مسرحيات : (مصر ومطالع التوفيق) ، و (الحرب) . لعبد الله النديم . وأردف الباحث تناوله هذه المسرحيات بعرض تحليل ، ودراسي ، لبناء كل واحدة منها . وهذه الحركة المسرحية التي كانت تهدف إلى الإصلاح الاجتماعي في المقام الأول ، هي في نظر الباحث ، من قبيل الإرهاصة والصحة التي بشرت بانجاء عمر مشوه للمسرح المصري الناصح . فما بعد . يقول الباحث (ص ٢٣٧) : «إن هذه الإرهاصة المسرحية أو بمعنى أدق هذا الشكل الحراري لم يتناول مشكلة يعيها ، يحلها الأديب . ويعبر عن هذه المألوف المناسبة ، بل هي عبارة عن تصوير لتجتمع ، وميسرة من أخلاق ، وعادات في أسلوب حواري ، ولا يمكن أن تخرج تحت اسم المسرحية مطلقاً . وقد تناولها باعتبارها خطوط عمر أدب مصري ، كان يتميز في تلك الحقبة . ويرى الباحث في تقييمه لمسرحيات تلك الفترة ، أن هذه المسرحيات على الرغم مما تضمنته من أفكار ، ومفاهيم ، في الإصلاح الاجتماعي عامة ، إلا أنها اتسمت بالضعف ، بسبب أنها جاءت في صورة عظائم لوعظية . إذ أن أصحابها لم يتشعروا إلى أن وظيفة المسرح هي الترفيه والترويح عن النفس ، في المقام الأول . أما الخطب والعظات ، فلها محل آخر . ومما يكن الأمر ، فلقد كان من حسنات مسرح الطبيعة الذي ترجمه (يعقوب صنوع) و (محمد هيثم جلال) و (عبد الله النديم) ، أنه نه قلب في وقته ، إلى مشكلات المجتمع ، التي يعاني منها ، صوب يقدم في تأليف المسرحيات ، التي تعالج مشكلات هذا المجتمع ، وتعالجها»

ثم يكشف الباحث بعد ذلك ، عن جهود المسرح الثامي في مصر ، وعلى رأسه (عازون القناني) ، التي تجمع جميع أنواع من أرواحا للحركة المسرحية في العالم العربي ، على أنه أول من مارس فنون مسرح في الشرق العربي عامة ، والشام بصفة خاصة ، ويكشف الباحث أيضاً ، عن جهود (أحمد أبو خليل القباني) وملموسه في المسرح ، وكانت تمثل انجاءاً مغايراً للفرصة آل نقاش ، مما دعا الباحث إلى تسميتها باسم (فرصة المسرح القناني) . وما إن اجتاز المسرح المصري الحديث الطور البدئي - الذي ترجمه يعقوب صنوع ، وآل ماش ، وأحمد أبو خليل القباني - حتى كانت الرواية السائدة هي السيطرة على الجمهور ، وقد ازدادت تألقاً ، وازدهاراً ، بظهور الشيخ سلامة حجازي ، الذي غناها ، ودفع بها . ولكن المسرح المصري استطاع أن يلج طوراً جديداً ، وأن يستوعب إلى حد كبير من هذا الطور القناني ، بعودة الفنان (جورج ايض) ، الذي استطاع أن يمسح بالقنيل ، وأن يخرج بالمسرحية من الشرع القناني إلى الأنواع الفنية الأخرى

أما الجانب الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (المسرحية الاجتماعية الحديثة) فيشتمل على خمسة فصول ، عرض الباحث في الفصل الأول ، لجهود (فرح أنطون) ، و (محمد تيمور) ومن سار على خدجهم من كتاب المسرح الاجتماعي وتعرض لمسرحية (مصر الجديدة) ، لفرح أنطون ، و (محمد تيمور) ، مولداً جديدةً للمسرحية الاجتماعية الحديثة ، التي تناول فيها مؤلفها أن يخرج على كثير من قواعد الفذهب الكلاسيكي ، وأصوله ، وخاصة مبدأ الموحدة الثلاث ، التي أرسى جلودها أرسطو ، وتمسك بها من جاموا بعده ، رسماً طويلاً

وأشار الباحث كذلك ، لجهود (محمد تيمور) في مجال المسرح الكوميدي ، وبشأنه المسرحي ، الذي لم يقتصر على التأليف للمسرح فحسب ، بل تجاوزه إلى القليل ، وإلى النقد . فإلى جانب مشاركة (محمد تيمور) في التأليف المسرحي ، شارك في المسرح ممثلاً ، وشارك فيه نقاداً كذلك ، بما قدمه من مقالات حول المسرح عمومًا ، وحول نشأة القليل في فرنسا وفي مصر ، وعن طريق شرحه لأنواع الروايات المسرحية ، وقدمه للممثلين ، والممثلات ، والروايات بل إنه تحلى ذلك إلى تعريف بعض الروايات . عن الأدب الفرنسي . مثل (الأب لوبونار) لجان ايكلو و (الغفر) ل (بول هرغير) .

وفي الفصل التالي . تناول الباحث مسرحية المسرحية عند الشاعر أحمد شوقي ، مع دراسة لبعض المسرحيات في بنائها وشخصياتها وأسلوبها وهدفها .

ثم تناول في الفصل الثالث ، مسرح «توفيق الحكيم» الاجتماعي ، ومسرح «محمد تيمور» الاجتماعي ، مسجلًا أهم الظواهر المسرحية في أدبيهم الاجتماعي ، من حيث الموضوع ، والأفكار ، والشخصيات المسرحية ، والمخزوات ، والصراع ، والتضيق ، والأسلوب . والبحث لم يتناول في هذا الفصل سوى رائدين من رواد المسرحية الاجتماعية ، الناصجة ، في مصر ، وهما : «توفيق الحكيم» ، و «محمد تيمور» ، باعتبارهما أدبيين بارزين ، شاركا في النهضة المسرحية المصرية المعاصرة مشاركة صالحة ، ومباشرة . وقد ذكر الباحث في دراسته لإنتاجيه الأدبي المسرحي حل تلك المادج المسرحية ، التي تختص بمعالجة امراض المجتمع ، أو نقد عاداته ، وتقاليد ، دون أن يتعرض لقول الأدب المسرحي الأخرى ، أو لقول الفصيح ، التي اشتهر بها الأستاذ «محمد تيمور»

وقام الباحث بساحة واسعة في إنتاج الأستاذ «توفيق الحكيم» المسرحي . الذي تناول المجتمع من خلاله ، من حيث إنه ينطلق من مبدأ لاكترام في الأدب . وأن رسالة الادب عند تقدم على نقد المجتمع ونوجيه ، واستغلال إمكانيات المسرح في تحقيق ذلك . ثم أشار إلى جهود الأستاذ «محمد تيمور» ، في المسرح الاجتماعي ، وكيف أنه استطاع أن يجمع بين القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، والمسرحية النثرية ، دون محصر في جسد أدبي واحد . وإن كان الطابع القصصي هو الغالب عليه . وكيف أنه تحول إلى التاريخ ، فاستمد منه بعض الموضوعات ، التي يبي عليها بعض مسرحياته ، كمسرحية (صفر قرش) . وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل خلال جولته الطويلة في مسرحي الحكيم وتيمور ، بعض

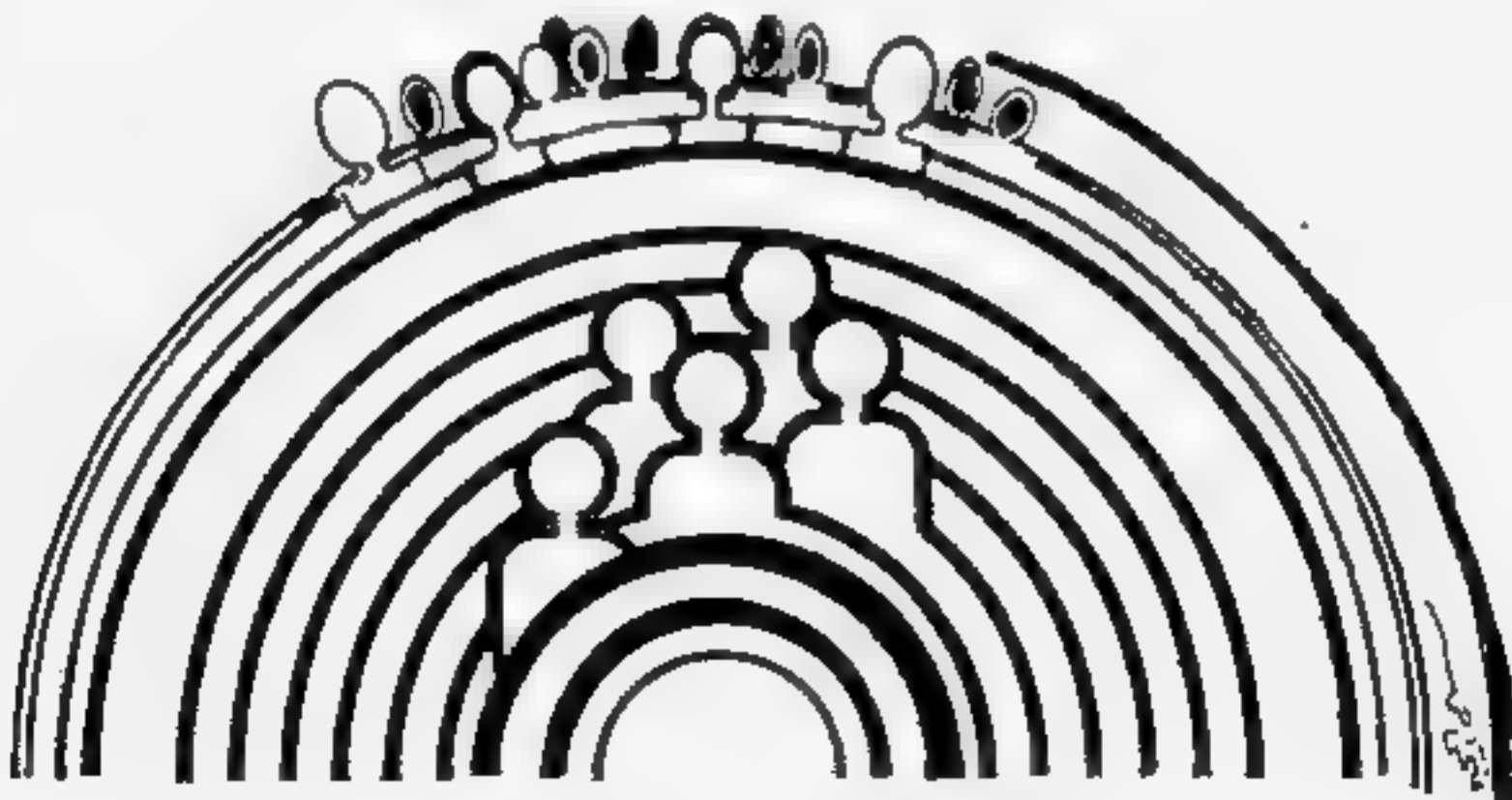
مسرحتهم الاجتماعية - من مثل مسرحيات - (بين يوم وليلة) - و (مفتاح السجاح) - و (الرجل الذي عهد) - و (أعمال حرة) - و (لكل مجتهد نصيب) - و (الهرس) - و (العلفة) - و (الأيدى الناعمة) وغيرها للأستاذ توفيق الحكيم ومن مثل مسرحيات : (الغيا رقم / ١٣) - و (قتل) للأستاذ محمود تيمور اللين أسبوحهما من التاريخ ، وأحداث الحرب العالمية الثانية . وتناول من خلالها الحياة المصرية المعاصرة .

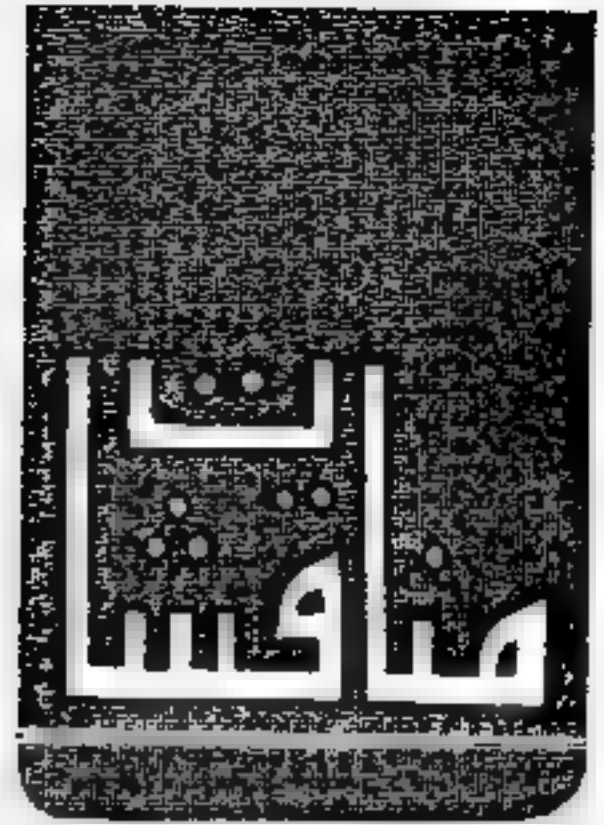
أما الفصل الرابع - فقد تحدث فيه الباحث عما ساد المجتمع المصري من مجذبات فيه - بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ - وقسمها إلى ثلاثة اتجاهات : الأول - يميل إلى التأنيب - وتقدم النصوص المسرحية الجديدة - ويذكر الباحث من كتاب المسرح الاجتماعي - في تلك الفترة - الذين آمنوا بفكرة الالتزام بفصايا المجتمع وخدمته ومثله السيد - سعد الدين وهبة - يوسف إدريس ونعمان عاشور وأحمد بك كبر - وفنحي وهوان - وقد سلك هؤلاء نفس الطريق إلى ملكها الأستاذ توفيق الحكيم - ومحمود تيمور - والثاني - يميل إلى مسرحة القصة - والرواية المصرية - ويذكر الباحث من بين هذه الأعمال الأدبية التي أعدت للمسرح المصري - رواية الأستاذ مجيب محفوظ (وفاق المذيق) ورواية (بداية ونهاية) - و (بين القصرين) ثم قصة (قتل أم هانم) للأستاذ نجيب محفوظ - ويشير الباحث إلى أن فكرة مسرحة القصص - والروايات المسرحية الاجتماعية لم تحقق نجاحا ملموسا في مجال الأدب المسرحي - والاتجاه الثالث - يميل أصحابه إلى الاقتباس وظاهرة الاقتباس ليست وبدة العصر - بل هي قديمة - قدم المسرح في مصر ف المسرح المصري قام أساسا على الترجمة - والتقصير والاقتباس - وهي الأعمال المقتبسة ما قام به محمد توفيق - ومحمود السباع حيث اقتبس مسرحية (حجر على

توفيق) عن المسرح الأمريكي

ونجم الباحث بابه الثالث - وهو آخر أبواب رسالته - بالفصل الخامس والأخير - الذي يستعرض فيه لغة المسرحية الاجتماعية المصرية - ويتبعها عبر العصور التاريخية - كاشفا عن تطورها - مع شرح التجارب المسرحية التي قام بها عدد من كتاب المسرح المصري في هذا الشأن - ثم يعرض عن رأيه في اللغة التي يجب أن يكتب بها المسرحية عامة - والاجتماعية على وجه الخصوص - والطريقة التي يجب اتباعها لنشر هذه اللغة .

فالباحث يقدم خطة في نهاية محله يدعو فيها إلى العمل على ضرورة عودة اللغة العربية الفصحى إلى حياتنا الثقافية - واحتلالها عتبة المسرح - وعطته للوصول إلى تحقيق هذه الدراسة العلمية للغة العربية - يقوم على الاتجاه إلى تدريس المسرحيات بكل أنواعها - في مراحل التعلم المختلفة باللغة العربية الفصحى - والعمل على إعادة ما كتب من المسرحيات باللغة العربية - والدعوة إلى أن يكتب كتاب الجليل الحالي عن الالتزام بالعامة في كتاباتهم الأدبية - وتشجيع التأليف المسرحي باللغة العربية - وتكوين هيئة من رجال المسرح وأعضاء جميع اللغة العربية برؤية الإنتاج المسرحي - وتوجيه المواقف العام إلى دوق يتخف بالفصحى - وبلافتها عن طريق سحر وسائل الإعلام المختلفة لتحقيق ذلك - ويرى الباحث أن تستعمل حاليا لغة مسرحية تجمع بين الفصحى واسلوب العامة - ومنطقها بطريقة يحاول أن تقرب من لغتنا العربية الأصيلة - ودعوة الباحث لا أصليا جديدة - في هذا المجال - بل سيفه إلى رجالات كتمور - دهر إلى النصوص باللغة العربية - والإحلاء من خلالها - وأظن أنه لا يحق على الباحث ولا علينا ما تحتاج إليه هذه الدعوة عند التطبيق من جهود شاقة مضنية - أرجو لها أن تحقق في يوم من الأيام





هنات وأوهام

ماهر شفيق فريد

هذا هو أول تصوير أو هام وهنات وقع فيها بعض كتاب عدد يناير ١٩٨٢ من هذه المصولة - وما ينبغي نسي - أرجو أن يتلقاه الكتاب قبل أن حسنا - شأن من يستمعون القول فيتبعون أحسنه

• في كلمة التحرير (المرأ - عز الدين ماضي) المصوبة - هذا المصوب - يكتب - ليس التحرير - أنلوبه جيسون المعاصر في جامعة هوليوا بالبحر - (ص ٩)
• وفي هذه المصوبة موصوف للظ - الأول أن اسم الرجل المصوب Andrew لا ينبغي - والثاني أن هوليوا هذه - وتتمه اسمها - كلية هوليوا الملكية - - بيت جامعة قائم براسها - وهي هي لا تعدو أن تكون إحدى كليات جامعة لندن - تقع في إيجام Egham مقاطعة سري Surrey على بعدة عشرين ميلا تقريبا من العاصمة الإنجليزية
• يسمى الأستاذ عبد الرحمن فهمي - في مقالته «الرواية البوليسية» - رواية في - لوريس - غراميات لادي تشالز (ص ١٧) - وصواب العنوان - هليل
• اللدي تشالز

• يسمى الدكتور محمد هريدي - في مقالته «مسيرة الأجيال في الرواية المصرية الحديثة» - رواية بطوب لادي - صوفوم وكومره - (ص ٧٧) والصورة العربية
• هدي الاسم من اسمها الأناكي - حسب الترجمة المتداولة للترجمة - هي - صوم وعيورة - أو مدن السهل - من أممال فلسطين فدما في ودي لأردن
• لايف - وقد هديها الرب لأحاس أعلها في المعاصي والمجور (كلمة Sodomite الإنجليزية بمعنى «لواط» مشتقة من مدينة Sodom هذه) وقصتها ترد في الإصحاحين الثامن عشر والتاسع عشر من سفر التكوين - حيث قصة لوط وجمه - وما كان ذلك هديك القري - هديها مصلحون
• ويكتب محمد هريدي في نفس المقاد - الإجابة عن هذا التساؤل تم عن ألم شديد - (ص ٨٠) وهذا خطأ شائع صوبه - ألم هل - وقد كان العقاد وهل
• أدهم من القاتل الذين لثوا بمنى عن هذا الخطأ فها يسطرون
• ويكتب هريدي - معرف حسن في بداية وجبة حين عرض عليه أخوه حسن أنسار روجه ليبيها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمه - (ص ٨١) والواقع أن
• السيدة المذكورة لم تكن زوجة لحسن - وإنما مجرد رفيقة أو غيلة

• نقول السيد احتفال هناك - في مقالة ممتازة عن «البطل المفضل بين الاضطراب والانتفاء» - بعد دون كيهوت في رواية «صوفاتس» - أبر مثال للبطل المفضل
• في نا بع رواية نمر التاسع عشر - (ص ٩٢) كيف يكون هذا؟ إن ميجيل دي سرفانتس - أو ترنطة - معاصر شكسبير - قد ولد في ١٥٤٧ ومات في ١٦١٦
• ورائته عن فارس دي لاماشا قد ظهرت في ١٦٠٥ - وكيف تعدوها الكتابة ثلاثة فروع كاملة إلى الأمام - لتعد من روايات القرن التاسع عشر؟
• ولاعل من ذلك مرة قول الكاتبة - الشكل الروائي الذي يستل في رواية «الفرقة العاطفية» L'Education Sentimentale في شخصية أبلو
• موف - (ص ٩٢) هم الله انه ليس في رواية ناسك كروميه شخصية بهذا الاسم - حيث البطل يدعى فردريك مورو - وإي بولوسوف بطل رواية الأدب
• الروسي إيفان جوتشاروف (١٨١٢ - ١٨٩١) ظهرت في ١٨٥٧ - وبطلها نموذج قليل الرقي الروسي الكسول

• ويورد الكاتبة قول يوسف إدريس من رواية «اليف» - وكذا كانت الظروف أصبحت كلها حتى الوضع - (ص ٩٦) وهذا خطأ لمري من جانب إدريس - صوبه حذف «كلا» الثانية

• يسمى الدكتور سبراقام - في مقالها «المفارقة في النص العربي المعاصر» - مؤلف رواية «زوجة الملازم الفرنسي» - روبرت فورتز (ص ١٥١) وصواب اسم
• جون فاورق هذا وقد ترجم الرواية - منجمة - محمد الحبيدي تحت عنوان «صديقة البحار الفرنسي» في مجلة الجديد
• في مقالته «تبار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة» - يتجنى الدكتور هي عبد القام اسم مفلح ديدالوس - في رواية جريس «برليسير» Steven (ص ١٥٧) وصواب معناه - Stephen

• في ترجمة الدكتور نصر أبو زيد مقال أنثرو جيسون «ملاحظات عن النص والكتابة» نلاحظ مايل

• «رواية حدو البشر» (ص ١٧٥) لمولير: والصواب أنها مسرحية لا رواية.
• «دوروي الصخر» (ص ١٧٥) (عنوان رواية ليفكر) صوابه: «الصخرة دوريت» - إذ هي أنثى لا ذكر - وقد ترجم الرواية الأديب الراحل حسن القباني -

- مراجعة د. شوقي السكري . وصدرت في سلسلة «الأدب كتاب» من مؤسسة سجل العرب في ١٩٦٢
- أعمال رابيلز Rabelais (ص ١٧٧) هو الأديب الفرنسي والمبله يا أهل الترجمة ، جالوا إلى كلمة سواء بينا وبينكم فترسم أسماء الأعلام كما سطفها أصحابها !
 - دروية شتيه ، أسماء ترينام شاندي (ص ١٧٧) فم هذا النطق الخرماني ، والرجل أيرلندي يدعى ببساطة لورنس ستون !
 - «لوتريامون» Lautreamont (ص ١٧٨) ، صاحب أنثيد مالموروز ، وصواب نطقه : لوتريامون
 - «ديجت» Dinget (ص ١٨٠) هو الروائي روبرت بينجيه (Pinguet لا كما رسمت الحلة) من أصحاب الرواية الحديثة في فرنسا
 - «ركا دما محمد هريدي» «سودوم وعمودة» «صودوم وكورده» يدعواها حامد طاهر ، صاحب مقالة «مفهوم المظهر الروائي عند مارسيل بروست» «سودوم وجومور» (ص ١٨٢) ، فليرجع إلى مالفنته آنما
 - ويقول حامد طاهر «إن شخصيات بروست تقع في منتصف الطريق بين شخصيات ولم جيمس وشخصيات فوانز كافكا» (ص ١٨٦) هنا يحيد الكاتب بين ولم جيمس - بلسوف الوجودية الأمريكية ، الذي لم يكن روائيا من قريب ولا من بعيد - وشقيقه الروائي هنري جيمس ، وهو المقصود هنا
 - يذكر يحيى حقي في حديثه مع أحمد بدوي إن لإسماعيل مظهر ترجمة داتبة حواسها «تاريخ الشباب» (ص ٢٢٠) وصواب المصانف تاريخ شباب ويقول يجب مخطوط «ألف مائتين كتابا مصرا إلى أكتب» (ص ٢٢٥) وليس لمائتين كتاب كامل بهذا المصانف ، وإنما هو فصل من كتابه «الأدب» وصواب المصانف «ألف مائتين» (انظر ترجمة الدكتور محمد شفيق هلال للكتاب ، مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٦ ، ص ٨٠) . وقد نشرت فصول الكتاب لأول مرة في مجلة القصص الحديثة .
 - ويقول د. يوسف إدريس «رأى أن للرواية كتب «معلم بولفزي» ، لأنها شخصية ، ولما لأنه يريد أن يبرز زوجته أعمالها» (ص ٢٣٣) فليعلم إدريس - هذه العبارة ذات الدهش المشوش - أن بولفزي ظل طوال عمره أعرج لم يتزوج قط ، وإن كانت له غيللات ، كإبراهيم شلحجر ، ولويس كويك ، وعدد لا بأس به من البغايا .
 - أما حين يقول إدريس «لاشك أن رواية مثل ما كتبت كانت تنطبق على شخص ما فلكه الملكة إليزابيث» (ص ٢٣٣) فإن أول الصمت ، حتى لا يفتح في القلم وأدع للضمير الأدبي أن ينظر في أمر هذا الطيب - وإن تكن موجبة الحلاقة من أهل طراز - الذي لا يكتفي بأن يتحدث بها لا يعرف - وإني بأنني إلا أن يزيد الأمور ضللا على إبالة ، به «لا شك» المجازمة هذه .
 - يورد عبد الرحمن الخالقي ، في مقالة «اللغة ، الزمن ، دائرة القوي» من ديوان ت. ص. «إبوت أريج رماحيات» The still point of the universe (ص ٢٩٣) ، وصواب المقطع: The still point of the turning world (انظر قصيدة «إبوت أريج رماحيات» في قصائد ت. ص. «إبوت» ومسرحة الكماله ، فير وفير ، لندن ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٦)
 - في كلمة «التحرير» من جيمس جويس في الذكرى «المائة لولده» - أرى الكاتب صامى خليفة ؟ - فقرأ أن جويس كتب مجموعة واحدة من الشعر ، «قصائد» ، كل واحدة بنس ، (ص ٢٩٧) والواقع أن جويس - إلى جانب هذه المجموعة الصادرة في باريس عام ١٩٢٧ - مجموعة أسبق حواسها موسيقى الحجرة (١٩٠٧) كانت مدخله إلى عالم الأدب ، وصمت ستا وثلاثين قصيدة .
 - وينتحدث الكاتب من «إبراهيم بيد» (ص ٢٩٧) Venerable Bede ظنا منه - ما يلوح - أن فيرابل ، اسمه الأول ، وإنما هو لقب بمعنى المؤرخ كان يطلق على هذا المؤرخ والدارس الإنجليزي (٢٩٧٣ - ٧٢٥) صاحب كتاب «تاريخ كنيسة إنجلترا» .
 - ويقول الكاتب من بعض شخصيات رواية جويس «فجانو ويلك» «الأول أصبح شمس» أو قابيل (ص ٢٩٨) يوما هذا سوى «Shem» من روح في ختام الإصحاح الخامس من سفر التكوين في التوراة
 - في «القصائد الفرنسية» يكتب حامد طاهر «هناك مثال مدحش يقدم لنا جويس Bérénice في بيته الشعري الشهير «في الشرق الصحراوي» ، ما أشد سأمي» (ص ٣٠٩) والصواب «تقدمه» لا «يقدمه» ، و«ديتها» لا «يته» ، إذ الإلماحة إلى جويس ، بظلة إحدى مسرحيات «أسحق» ، ملكة فلسطين ومحبوبة الإمبراطور الروماني تيتوس . وقد ترجم المسرحية الدكتور أنور فؤاد وأحمد عبد الحميد يوسف . وراجعها وعدها حسي فديم . ومحمض عبد الحميد الدواخل . وهي تظهر في المجلد الثاني من مسرحيات «أسحق» (دار المعارف)
 - وفي اختتام أود أن أضيف اليوم التالية إلى استمراكماني ، في عيد يناير ، على يطيور جرميا الدكتورين حمدي السمكوت ومارسلن جوتز من صلاح عبد الصبور

أعمال صلاح عبد الصبور

كتب

- بعض الفكر - مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والمثالي ، تقديم د. عز الدين إسماعيل ، دار المريخ للنشر - الرياض - المملكة العربية السعودية

أعمال من صلاح عبد الصبور

كتب

- وداعا فارس الكلمة ، قصائد قدم لها د. عز الدين إسماعيل ، طبع في المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ (القصائد لعماد إبراهيم أبرسة - وفحي سعيد وإبراهيم عيسى ، ومجموعة صلاح عبد الصبور (بالإنجليزية ، والترجمة العربية لاختلاف هتان) ، وغيرهم . مع قصيدة من آخر أعمال صلاح حواسها «عند أول

المستبداد وعاد . وتد كر ربيب خليل في جريدة أخبار اليوم ٦ / ٢ / ١٩٨٢ أن هذه القصيدة «لم يشرها» الشاعر ، والواقع أنها نشرت بمجلة العربي الكويتية . في عدد أكتوبر ١٩٧٩

مقالات نقدية

- صحيفة أيوب . «المرح حيائي» (صلاح عبد الصبور) . مجلة المسرح (جمعية نادي المسرح) ٣٠ سبتمبر ١٩٨١ . ص ٣٦
- سامي خشبة ، «الحرية في مسرح صلاح عبد الصبور» . المصدر السابق ، ص ٤٠ - ٤٥
- د . سامي منير ، «شاعرية المسرح الفكري عند صلاح عبد الصبور» . المصدر السابق ، ص ٤٦ - ٥٣ .
- فتحي العشري ، «وماذا بقي من صلاح عبد الصبور؟» . المصدر السابق ، ص ٥٤
- سمير المصغري ، «جلسة عمل مع مؤلف مسرحي» . المصدر السابق ، ص ٥٥
- أنسمة أبو طالب ، «نيس مولا وإنما هو اعتلاء الحقيقة» . المصدر السابق ، ص ٥٦ - ٥٧
- كوتر سالم ، «المسرح المسرحي في الأدب المصري المعاصر» . مجلة المسرح ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٩٢ / ٩٤
- د . طه وادي . «الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعري» . مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٣٢ - ٤٧
- محمود حنق كساب ، «دمت مصر في شعر صلاح عبد الصبور» . مجلة الشعر يناير ١٩٨٢ ، ص ١٢٩ - ١٣٦ .
- محمد السيد عبد . «المرأة عصفرا بتايا في مسرح صلاح عبد الصبور» . مجلة الشعر - يناير ١٩٨٢ . ص ١٢٧ - ١٣٧
- مديحة عامر . «الوطن في وجدان وشعر صلاح عبد الصبور» . مجلة الثقافة - أبريل ١٩٨٢ . ص ٨٤ - ٨٨
- السيد علي . «وداعا فارس الكلمة» . مجلة الحبيب . ١٥ أبريل ١٩٨٢ . ص ٤٠ - ٤١
- يسرى المغرب . «الناس في بلاده الشعرية» . مجلة الشعر - أبريل ١٩٨٢
- سعد الدين حسن . «صلاح عبد الصبور ومأساة الخلاج» . مجلة الشعر - أبريل ١٩٨٢ .
- د . غازي القصبي . «قصيدة أعجبتني» أنحلام الفارس القديم . . مجلة العربية (المجلة العربية السعودية) . أبريل ١٩٨٢ . ص ٨ - ١٠

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- أحمد الطويل . «عائد في ضيقه» . مجلة الثقافة الجديدة . ديسمبر ١٩٨١
- أحمد منير مصطفى . «هكذا تكلم الخلاج» . مجلة الشعر - يناير ١٩٨٢ . ص ٧٨ - ٧٩

برامج إذاعية عن صلاح عبد الصبور

- عبد الله داود . «صلاح عبد الصبور كاتباً مسرحياً» . أذيع من البرنامج الثاني بإذاعة القاهرة في ٢٩ / ١ / ١٩٨٢ . من إخراج هلال أبو عامر

هذا وقد أسقط الطابع . مشكورا . من قسم «أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور» من استراتيجا المشورة بعدد يناير (ص ٣١٠) السطر الأخير . وهو ذا كاملا
Modern Arab Poets 1950-1975, translated and edited by Issa Boullata, London; Heinemann, 1976, PP. 71-80.

ملاحظات قارئ

محمد الفارس

١ - البحث القيم (إلى جانب بقية محث الحق) الذي كتبه أستاذنا الدكتور هزوت لوقي في العدد الأول من المجلد الثاني وخاصة حين قال : «واضح أن في هذه السطور تعريفاً لطريقاً لفكرة الجدول» الذي يربط بين الفكر والأشياء . وقد تباه صلاح عبد الصبور إلى التمدد في الكون ، ولذلك فقد اتجه إلى للتصانعات ، ولقام بعمل الموارنات ، بل مال إلى الترفيق كثيراً . ولم يخافه حس الأثران ، وذلك من خلال شرح د . هزوت لفكرة الجدول عند شاعرنا العربي الكبير . وهنا يحق التساؤل : هل كان الشاعر صلاح عبد الصبور فيلسوفاً .. أم كان فيلسوف فيه شاعراً ؟

لقد كان عبد الصبور دارساً لفلسفة الجمال ، بكل تراثها وفلاسفتها (فيلسوف ، وكرونيقه ، وولسكن وغيرهم) . هذا ما يستدل عليه من أفعاره (القصائد المسرحية عدا)

٢ - استكالا للبيولوجيا التي مشرتها «الفصول» في نفس العدد ، أوجعني تشير إلى دراسة مزوجة عن شاعرنا العربي الكبير صلاح عبد الصبور في . جريدة الأسبوع الثقافي (التيبة) العدد ١٠٧ / ٢٨ / ٦ / ١٩٧٤ .

المسرح العربى الحديث

اللغة الإنجليزية

ماهر شفيق فريد



ترجمى فليولوجرافيا ثنائية - إن صح التعبير - إلى مصر أهم الترجمات والدراسات
الإنجليزية لمسرحنا العربى الحديث ، وتسمى باللغة الإنجليزية - للأعمال
المذكورة في ثانياً نفس العربى .

القسم الأول

مسرحيات عربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية :
كتاب أفراد :

المسرح المصرى :
أحمد شوقي

- يذكر يعقوب لندار في كتابه دراسات في المسرح والسبب عند العرب أن
المستشرق دثر جون آدبرى ترجم مسرحية هتون ليل في ١٩٣٣ . كما يذكر أن
سيداً تدعى سر راسكين Mrs Ruskin ترجمت مسرح كليونفورة ،
ولم يقع لي أى من الترجمتين

توليف الحكيم

- أهل الكهف (١٩٣٣) : ترجم الفصل الأول منها جون أ . هيوود ، أستاذ
لأدب العربى بمدرسة الدراسات الشرقية ، جامعة دوام بالجنز ، في كتابه
الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ (ناشر : لندن ، هنري ، لندن ،
١٩٧١) . يتحدث في الكتاب عن مسرح الحكيم ، وحيز أبهة ، وظهرها

- شهراد (١٩٣٤) : يذكر الحكيم في خواتم كبه المنشورة في لغات أجنبية -
وهي تصدير أغلب مؤلفاته - أن مسرحية شهراد «ترجمت إلى الإنجليزية ،
ونشرت محارات منها في دار النشر (يلوت) بلندن ، ثم في دار النشر
(كراون) بنيويورك في عام ١٩٤٥ . ولم تقع لي الترجمة ، ولكنها أصبحت
مساء ٢١ مارس ١٩٥٥ في البرنامج الثالث من الإذاعة البريطانية (وأصبحت
إذاعتها عدة مرات بعد ذلك) بإخراج كوستوفر سايكس وترجمته ، وموسيقى
مورمان غوربركاى ، وقد لعب دور شهریار : السيرجون جيلجود ، ودور
شهراد : مرجريت ليون ، ودور الوزير فر . كارتون هوير

ويورد الحكيم في تذييل طبعة ١٩٧٦ من مسرحية السلطان المظفر (مكتبة
الأدب وطبعها بالهامبر) ترجمة لقالة من مجلة ولغو فايزر ، لندن (١٨ مارس
١٩٥٥) عن المسرحية ، وأخرى من جريدة دانايزر ، لندن (٢٢ مارس ١٩٥٥)

ص

ثم محمد الرسول البشر (١٩٣٦) : ترجم وليز . بولك للشهد السابع من الفصل
الأخير من هذه المسرحية في مجلة يوداير كلفتر الأمريكية (العدد ١٥) مع
مقدمة من أريج صمحات ، تحت عنوان «موت محمد»

وتصنيف الحكيم - مثل حفرة محمد الخداد ، والنبي الإنسان ومقالات أخر
لمحمد نبور ، ومحمد رسول الخرية لعبد الرحمن الشرقاوى - معالجة لسيرة الرسول
الكريم من رؤية هومانية لا ثيولوجية ، بحيث يتناولها المسلم وغير المسلم ، لا بل
يتناولها القارئ النصف من أى زمان ومكان ، ولو كان من الملحد الذى الدين
لا يدينون بلدين من الأدبان .

ولن شاء معرفة ما كتب عن هذه المسرحية في العربية أن يرجع إلى كتاب
قاروق حورقيد والذكور أحمد كمال زكى فهد في الأدب المعاصر ، أو كتاب
أحمد عبد المولى حجازى محمد وهؤلاء . (سلسلة الكتاب الذهبى ، توليف
١٩٧١) .

هذا وقد كتب ماهر شفيق فريد عرضاً لترجمة بولك هذه ، تحت عنوان
«العرب يقرأ مسرحية محمد لتوليف الحكيم» ، في مجلة الهلال (أغسطس ١٩٧٨ ،
ص ١٤٤) .

- أولاد فن القتل : مسرحية من فصل واحد ، نقلت إلى الإنجليزية تحت عنوان
«شهوة القتل» ، دون نص على اسم المترجم ، في مجلة لوتس : الأدب
الأفريقى الأمريكى (وهي مجلة كانت تصدر في ثلاث لغات : العربية
والإنجليزية والفرنسية) عدد إبريل ١٩٧١ ، ص ٩٥ - ١٠٧ .

- وأخيرة الموت : مثنوية مأسوية لأمتين مصريتين ، ترجمة و . د . لوبج ، مع
مقدمة من صفحجى لأطوفى ماكدموت ، في مجلة ليويدل إيست (العدد
١٥) يوبه ١٩٧٢ ، ص ٢٢ - ٣٠ . وقد ظهرت للمسرحية لأول مرة في
كتاب الحكيم مسرح الجميع (١٩٥٠) .

- احتفال فيرميل : نشرت هذه المسرحية ، التى لا أعرف أصلها العربى ، دون
نص على اسم المترجم ، في مجلة بريزم (موشور) التى تصدر من وزارة الثقافة
بالقاهرة ، السنة الرابعة ، العدد ١٢ - ١٣ (١٩٧٢) ، ص ٦٨ - ٨٧

- **إطالع الشهرة (١٩٦٢) :** ترجمة دنيس جونسون - ديفيز (لندن : مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٦٦) . ترجمة جيدة كأغلب أعمال هذا المترجم . لها مقدمة من صمحتين . لم يترجم مقدمة المحكم الأصلية للمسرحية مع أنها تلقى أشواء على أهدافه وأهتنامه .

- **عصر صرخار ومسرحيات أخرى :** اختيار وترجمة دنيس جونسون - ديفيز (لندن : الناشر هايمان ، ١٩٧٣) مع مقدمة من ثلاث صفحات . يتكون الكتاب من أربع مسرحيات عن الحرية ، وهي : **عصر صرخار (١٩٦٦) ،** **أهنية الموت ، السلطان المظلم (١٩٦٠) ،** ومسرحية رابعة تدعى في الترجمة الإنجليزية **Not a Thing out of Place** ولا أدرى أيها العرب ، فالتزجيم - للأسف - لا يذكر العناوين . الأصلية للمسرحيات : كما أنصت ترجمة مقدمات المحكم - وهي قصيدة - لأول وثلاثة هذه المسرحيات .

- **مجلس العدل (١٩٧٢) :** صدرت ، دون نص على اسم المترجم ، في سلسلة ملاحق مجلة **بروزيم (موشور)** سافنة الذكر ، مع تعريف بالترجمة في أربع صفحات ، السنة الثانية المعدادان ٦ - ٧ (١٩٧٠) .

محمود تيمور

- **أظفر من إلهيس :** ترجمت في مجلة **ظهور** لم يوراه ، مجلد ٢٧ ، يناير ١٩٥٧ .

فتحي وهوان

- **إله وهام الله ،** ترجمتها مع مقدمة من صمحتين **بيركاشيا** - وهو مؤلف كتاب بالإنجليزية عن طه حسين - في مجلة **جوناثان لوف آرتيك كورنيلو** ، السنة الخامسة ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧٤ - ١٩٧٥ .

رشاد رشدي

- **خميس مسرحيات مصرية من ذوات الفصل الواحد (الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دون تاريخ) .** والمسرحيات هي : **كذاب ، - أوديسيوس ، - القوياء ، - في البيت ، - استوحى .**

تم هذه المسرحيات - التي لا يكاد يهرنها أحد من أبناء هذا الجيل - على قدرة درامية بأكبر ، وخبرة بفنون المسرح . الأول «كذاب» تحيل جنونا فرحا شوتا (سبة إلى برنارد شو) : «دراسة غير تفضلية» : فهو - إن شئت - عنوان أوسكار وايلدي . مثلت لأول مرة في ١٩٥٦ . الثانية «أوديسيوس» قصيدة درامية مثلت لأول مرة في ١٩٥٧ . الثالثة «القوياء» - مزحة جادة من فصل واحد (وهو وصف تفكيكي) . مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ . الرابعة «في البيت» : «حكاية إنشائية من فصل واحد» مثلت لأول مرة في ١٩٥١ . الخامسة «استوحى» : «حكاية مصرية» مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ ، ومن اللائق أن يقاربا للزه بقصة الدكتور محمد عوض محمد «استوحى» في سلسلة «الزأ» (المعداد ١٢) .

هذا وقد قدم نادي مسرح المحكم خلال شهر مايو ١٩٦٥ ثلاثة أعمال مسرحية من ذات الفصل الواحد باللغة الإنجليزية هي **حرف كيف يموت ، المحكم ، وكذاب ، رشاد رشدي ، وجمهورية فرحات ، ليوسف إدريس ،** وكلها من إخراج الدكتورة ليل نير سيف . ولجد وصفا لهذا العرض بقلم منسى يوسف في عدد يويه ١٩٦٥ من مجلة **المسرح** ، وذلك في عصرها الفني حين كان يجرها الدكتور رشاد رشدي ، قبل أن تدخل في تناسخاتها العديدة ، قوة وضخا ، منذ تركه طار .

عبد الرحمن الشرقاوي

- **وطني عكا :** ترجمت نهاد سالم مقتطفا من هذه المسرحية الشعرية (وهي عندى أسوأ مسرحيات الشرقاوي ، كما أن الفلاح أسوأ رواياته) تحت عنوان

- **دليل ووطني عكا ،** في مجلة **لونس :** الأدب الأفريقي الآسيوي (إبريل ١٩٧٢) ص ٩١ - ٩٣ . ترجم اسم عكا إلى **Acra** كما هو - وكفى الله لترتيب شر القتال - وإعنا صورة الإنجليزية ، لو أنها نجحت مثقة الرجوع إلى أحد للرابع التاريخية : **Acra** وفي مقتطف تبادل ليل الكلام مع يعقوب .

صلاح عبد الصبور

- **مأساة الخلاج (١٩٦٦) :** نقلها إلى الإنجليزية تحت عنوان **مأساة في هلمند** الدكتور خليل صمان ، وصدرت الطبعة الإنجليزية لأول مرة عام ١٩٧٢ ، عن الناشر **بريل بلايدن ، هولندا** ، ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٦ ، دون مقدمة التي صدر بها للترجم طبعته الأولى من الترجمة

- **الأمية تصور (١٩٦٩) :** ترجمها الدكتور شوقي عقل ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ، ثم أعيد نشرها في مجلة **لونس :** الأدب الأفريقي الآسيوي (يناير - يويه ١٩٧٦ ، ص ٧٢ - ٨٩) .

- **مسافر ليل :** كوميديا سوداء (١٩٦٩) : ترجمها بهراة واقتدار الدكتور محمد عثمان ، وقدم لها مقدمة من تسع صفحات الدكتور **صبر سرحان** ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٨٠ ، كما صدرت لها ترجمة فرنسية . هذا وقد نقل صاحب المقدمة مقدمته إلى العربية - مع بعض التصرف - تحت عنوان **«مسافر ليل : الفصحى والجلاد»** في مجلة **المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ،** ص ٣٤ - ٣٨ .

السرح السوري

محمد الماغوط

- **التصوير الأحادي :** مسرحية من أربعة فصول ، نقل المشهد الأول منها إلى العربية الدكتور **عمود المنزلاوي** في مجلة **مقالد** ، السنة ٢٢ ، العدد ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ - ١٩ . ونشر للمسرحية كاملة في كتاب **الكتابة العربية اليوم : للمسرحية ، من تحريره ، على منسى بعد ليل .** ولماغوط شاعر موهوب ، نجح في كتابة قصيدة النثر ، ولكن من الإصراف أن نقاربه ببودير ودنبر ، على نحو ماقتل سنة صالحي في مقدمة **محمد الماغوط : الأكلر الكلكلة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ،** ص ١٠ .

المسرح الجزائري

- **صدي فرج :** مسرحية ذات فصل واحد لصالح عوي ، ترجمتها دويريت فرنسيس في مجلة **لونس :** الأدب الأفريقي الآسيوي (يناير - مارس ١٩٧٨ ، ص ٧٩ - ٩٣) .

المسرح الفلسطيني

توفيق فياض

- **بيت الجنون :** مسرحية من فصلين ، ترجمتها شوقي مغار (وهو مترجم قدير ، وقاص لا ترد في وصفه بالقطعة) في مجلة **لونس :** الأدب الأفريقي الآسيوي ، يناير ١٩٧٣ ، ص ١٥٩ - ١٧٦ .

كتب مختارات لأكثر من كاتب

- **فاروق عبد الوهاب (محررا) للمسرح المصري الحديث :** مصنفات ، ميايوييس وشيكافو : **بيلوثيكا إسلاميكا (المكتبة الإسلامية) ، ١٩٧٨**

- **مسرحيات مصرية من فصل واحد ،** إشراف د. جميل السكوت ، تقديم د. ديفيد وودمان ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

يشتمل على تقديم عظيم ديفيد وودمان والنق عشرة مسرحية هي .

- ١ - عودة خطوط - ليد قسي داود
- ٢ - أم مصرية : لكارمن وايشتاين (ترجمة عنابات طلعت)

٢ - يوم في حياتها - لحنديج وشدي (ترجمة سعيد توفيق)
١ - أنشودة الرصاص : لأبي بكير
٥ - عام رجل المرور العجوز : لمير أبو ذكري
٦ - ثلاثة رجال : لقاروجان كارجيان (ترجمة عنايت طلعت)
٧ - احرب قامت : لسامي إبراهيم حنا
٨ - مهرة : لعماد شكرى سليم
٩ - آتسى العريزة مى : لفتحى عبد المنى حامد
١٠ - جريمة قتل - لمصطفى هيجت مصطفى
١١ - طعم الحياة : لزياد شفيق (ترجمة مرسى سعد الدين)
١٢ - القنار : محمد السيد سليمان

نشرت هذه المجموعة في كتابي أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية ، وهي ثروة مساهمة على مستوى الجمهورية في تأليف مسرحيات من ذوات الفصل الواحد ، على أن تشر المسرحيات المفردة وتقتل على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة .
والمسرحيات - كما هو متوقع - متفاوتة المستوى : فـ «عودة قطوط» ثرثرة لاحتط من الدراما سوى لتفصّل الجمل على أسطر وقدر يقدم كلاهما اسم متحدث ، في حين تصنع «عالم رجل المرور العجوز» يدعها على لحظة درامية حقة ، ولمحمد صديق الدت المكون في جلة الإنسان . والمسرحية الأخيرة «القنار» مبالغة من ج . م . سيج ، صاحب واكتون إلى البحر ، وتنش بحجة صادقة .
ومن القلائد الذين كتبوا عن هذه المسرحيات علماء الدين وسيد في كتابه مسرحيات في الوهج والظل (كتاب الهلال ، يونيو ١٩٧٦ ، ص ١٣٥-١٥٠)

١ - الكتابة العربية اليوم : للمسرحية ، تحرير د . محمود المتلاوى ، مركز الأبحاث الأمريكي في مصر ، القاهرة ١٩٧٧ .
هذا أكبر جهد في باب ، وهو يمثل الحلقة الثانية في سلسلة كان ليها كتاب الكتابة العربية اليوم - القصة القصيرة ، من تحرير للمتلاوى أيضا . وفي الطريق جزء ثالث من أدب المقالة ، من تحرير د . لويس عوض .
يتكون الكتاب من

- كلمة تمهيدية بقلم يوسف السباعي
- توثبات
- مقدمة
- وجهة نظر غير مستغرب : بقلم دكتور أندرو باركين .
- محمود تيمور : حكمت الحكمة (ترجمة مدحت شاهي ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى)
- توفيق الحكيم : أظنه الموت (ترجمة د . مصطفى بدوي ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى)
- توفيق الحكيم ، السلطان الخافر (ترجمة د . مصطفى بدوي ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى)
- محمود دياب : الزوبعة (ترجمة وديعة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى)
- شوقي عبد الحكيم ، حسن ونحمة (ترجمة مدحت شاهي ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى)
- يوسف إدريس ، القهر المحر (ترجمة زهروري جاسيك ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى) .
و جدير بالذكر أن لي جاسيك رسالة جامعية غير منشورة عن هذه المسرحية ، من جامعة ميشيغان بالولايات المتحدة الأمريكية
- فاروق شبروشيد : محمود يابل (في الأصل : عظيم بظاظ) (ترجمة وديعة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى)
- ميخائيل رومان ، المواليد (ترجمة مدحت شاهي ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى)

القسم الثاني دراسات عن المسرح العربي

١٩١٣

١ - ريتز ، «الفرغور» ، دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٢٢ ، ١٩١٣
بدى أن دراسة الموضوع قد قطعت شوطا جيدا منذ ذلك الحين .

١٩٢٥

١ - كورت بروفر ، «المسرح العربي» ، دائرة المعارف الدين والأخلاق ، المجلد ٤ ، ١٩٢٥ .

١٩٣٥

٢ - فليل ياروب ، «المسرح في مصر» ، لثرة سلسلة الدراسات الشرقية ، مجلد ٨ ، ١٩٣٥ ، ص ٩٩٥ - ١٠١١

١٩٥٨

١ - مغروب م . لندار ، دراسات في المسرح والمها عند العرب ، مع مقدمة بقلم هـ . جيب ، مطبعة جامعة بيلفانيا ، ١٩٥٨ . نقل هذا الكتاب إلى العربية في أكثر من عشرين صفحة وعلق عليه وقدم له أحمد المغازي ، وراجعه الدكتور لويس مرقس ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٢ . وقد بذل المترجم جهدا طيا في عمله ، وإن كانت ثمة عليه بعض ملاحظات

٧ - دراما كانت القصة .. تستند على وثائق ضاعفت ، صوابيا : تستند .
١٢ - يوسف المترجم في توفيق الأمتد لندار ، حتى لبقائه بالقرن العظيم أنونك توفيق ، ودون ذلك أحوال كما كان شيخ للمرة حقيقا أن يقول !

٣١ - كونكتيكت Connecticut (إحدى ولايات أمريكا) صواب نطقها : كونتيكات إذ حرف الـ ن في النصف صامت

١٥ - جورج زيدان ، صواب اسمه : جورجى .

٨٢ - «نقد» في الطالب ، إلى مقدمة ، صوابا تنقتر

١٠٧ - يصدر النصف أوله بدع أربط من الدجاج ، صوابا ديج أريج

١١١ - تشارلز أ . موري Charles A. Murray صواب نطقه مري .

١٦٧ - الإسلام في العصر الحديث
١ صوابا : العالم الحديث

٢١٣ - «بشارة فارس» صواب اسمه : بشر فارس ، أو الدكتور مشرف فارس كما كان يجب يفضى العاشق أن يسموه

٢٢٧ - Seville «هي أنشيبه» يحس مترجموه ، الدين يتناولون الأنكليات ، صنعا لو أنهم رجعوا إلى مقالة للأستاذ على

أدهم في دائرة المعارف الشعب (كتاب الشعب ٦٧ ، ١٩٥٩) صوابا وأعلام جغرافية أندلسية ، كى يتعلموا أن Castile هي

قشتالة ، Algeciraa هي الجزيرة الحمراء ، و Madrid

في محيط ، و Cordova هي قرطبة ، إلى آخره .

في نفس الصفحة : «أسرة المرابطيين Almoravid والصواب : دولة المرابطيين .

ص ٢٢٨ : إلياس أبو شيكة ، صوابه : أبو شيكة .

ص ٢٣٢ : دهاني (في مسرحية شوقي مصرح كليوباترا) صوابه : حالي .

ص ٢٤٤ : وهو في كلامه أستاذ ، صوابها : في كليها .

ص ٢٩٢ : من الملمت للنظر ، صوابها : من اللامت للنظر .

ص ٢٤٩ : مع ملونجا وينا زوجة الملك النيان ، صوابها : المنجود .
منه سقط النصيب ولم نرد إسقاطه ، كما يعرف قراءه تايهة بي ذيان !

ص ٣٧٠ : بريهست Prévost ، صواب نطقه : بريغو (مؤلف مانود ليهوكر) .

ص ٣٧٢ : جاديا والزباد ، صواب رسمه : جزيعة

ص ٣٧٥ : مسرحية Scott وهي Tausman ، الصواب أب رواية

لا مسرحية لسير ولوسكوت ، وقد ظلها إلى الحرية محمود محمود محمد ، تحت عنوان العظم .

ص ٤١٣ : «أهية الأرواح الأربع» (قصيدة على محمود طه للمهندس) صوابها أهية الرياح الأربع

ص ٤١٧ : نفس المؤلفان ، صوابها : المؤلفين

ص ٤٢١ : سيد عقل ، (الشاعر الثنائي) ، صواب رسمه : سيد عقل

ص ٤٢٤ : قصة جيبس Genesis ، صوابها : سفر التكوين ، أول أسفار التوراة .

ص ٤٢٩ : محاكمة باريس

The quarrel of the apple and the Judgement of Paris

صوابها : (حكم باريس) ، إذا الإشارة إلى قصة جارتين في برهام

وهكوبا ، حين قصي بجائزة ايهال ، وهي كلمة كعكة -

لأفروديتي ، مفصلا إياها بذلك على ميراثها

وجدير بالذكر أن رجلا مقالة من كتاب لندلو هذا بقلم الدكتور عبد العزيز الدسوقي في مجلة الأديب العرب (أكتوبر ١٩٧٢ ، ص ٦٨ - ٧٤) ، تحت عنوان «فلسفة المسرحيات المسرحية» ، عرض فيها ما قلندلو - وهو إسرائيلي - ودعيه ، مسبقا - من - إلى تفصيل مؤلفات الدكتور محمد يوسف نجم عن تاريخ المسرح العربي وعصره

١٩٦٦

- بيرج أ. كاشب ، «الأدب العربي الحديث» ، مجلة يوفرمسي نوف لوزونو

كوارلوي ، السنة ٢٩ ، العدد ٢ ، يناير ١٩٦٠ ، ص [٢٨٢] - ٢٩٦

يتحدث - في وجازة - عن نشأة المسرح العربي

- جبرائيل جبور ، «الأدب اللبناني المعاصر» ، مجلة معهد إيسيت لوزان ، مايو

١٩٦٠ ، ص ٣١ - ٣٩ ، يتحدث عن نشأة المسرح في لبنان .

١٩٦٤

- رشاد رشدي ، «قصص قصيرة ومقالات» (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية)

به دراسات من «أثر الثورة في الأدب والمسرح» ، وعن كتليتي لتوفيق الحكيم ، مسرح المجتمع والسيطان الخائف

١٩٦٦

- محمد مصطفى بشري ، «شكسبير والمرب» ، في مجلة كايرو ستيفنيز إن إنجلش

(تحرير د. محيى وجدة) القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ / ١٩٦٦ ،

ص [١٨١] - ١٩٦

- آيري جينرير ، «ويزي بطروب صنوع القصيدة» ، مطبعة جامعة هارفرد

كمبردج (الأمريكية لا البريطانية)

- سامي حنا ، «الأثر الأوربي في الأدب المصري الحديث» ، مجلة وستون

هيومانيتيز ونويو ، السنة ٢٠ ، العدد ٣ ، صيف ١٩٦٦ ، ص

٢٢٩ - ٢٢١ . الكاتب أستاذ مساعد بجامعة بوناه ، أو هكذا كان وقت كتابة

المقالة ، إذ لا أذكر كيف نُزى به القدر بعدها

١٩٦٨

- لويس حوص ، «التطورات الثقافية واللغوية في مصر منذ عام ١٩٥٢» ، في

كتاب ب. ج. فانكيونس (محررا) مصر منذ الثورة ، الناشر : جورج آل

آند آتون ليتش ، ص ١٤٣ - ١٦١ . يتحدث - موجزا - عن المسرح

المصري .

- ديفيد كوان ، «الانجازات الأدبية في مصر منذ ١٩٥٢» ، في (مرجع السابق)

ص ١٦٢ - ١٧٧ . يتحدث عن مسرح الرخاوي ، وروبيو الحكيم ، ومهان

عاشور ، وإدريس .

١٩٦٩

- و. ر. لويج ، «دوب . الحكيم والمسرح العربي» ، مجلة جيرنال أوف ميلل

ليستون ستيلز ، السنة ٥ ، العدد ١ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٦٩ - ٧٤ ، يصر

بالتفاني مسرحي أهل الكهف ورحلة إلى الهند ، مع المقارنة بينها .

- ب. ج. فانكيونس ، «فريق مصر الحديث» ، الناشر : ويندس

ويكولسون ، لندن ، ١٩٦٩ ، ص ٤٣٦ - ٤٣٧ ، يذكر عرضا مسرح

إدريس ، ومهان عاشور ، وغيرهما

- خليل سمعان ، «أثرت» . من . إليوت في الشعر والمسرح العربي» ، مجلة

كومبرليف للطفلا ستيلز ، المجلد السادس ، ١٩٦٩ ، ص ٤٧٢ - ٤٨٩

يتحدث عن أثر مسرحية إليوت بمرحلة قبل في الكائنات في مسرحية صلاح

عبد الصبور «مسألة العلاج

١٩٧٠

- مرمي سعد الدين ، «الشعر وحركة الشعر الوطني» ، مجلة الأدب الأفريني

الأميري (أكتوبر ١٩٦٩ في الطبعة العربية ، يناير ١٩٧٠ في الطبعة

الإنجليزية ، ص ٧٣ - ٨٠ من هذه الأعمدة) يتحدث عن شعر صلاح

جبران ومسرحية مسألة جميلة لعبد الرحمن الشرفاوي .

- عبد الوهاب النسي ، «المسرح العربي» ، في كتاب موضوعه القارئ من

المسرح العالي ، تحرير ج. جاسر ، أ. كوين (لندن : ميثون آند كيمبي

بنت ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ - ٢٥) : حجابة مفيدة عن تاريخ المسرح العربي

منذ بداياته حتى مسرحية الطرافير ليوسف إدريس .

- عد شريف ، «حول كتب عربية» (الناشر : جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠)

به مقالة عن مسرحية حل أحمد باكثير إختناون ونظريتي ، وأخرى عن

مسرواية توفيق الحكيم تلك الغلق .

- خالي شكري ، «البطل الشعبي في المسرح العربي» ، مجلة الأدب الأفريني

الأميري (أبريل ١٩٧٠ ، ص [٣٠] - ٦٣) يتحدث عن مسرح بريجت

للنحسي وأثره في مسرحيات كاتب ياسين : لحظة المعاصرة ، مسرحي

الذكاء ، الأسلاف بصيرون عظماء ، ومسرحي محب مرور ياسين ومية وآه

بالبل بالثر

١٩٧١

- محمد مصطفى بشري ، «الإسلام في الأدب المصري الحديث» ، مجلة جيرنال

أوف لوفليك لوتشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن هولندا ،

١٩٧١ ، ص ١٥٤ - ١٧٧ .

- بيركاشيا ، «معيوط متصلة بالمسيحية واليهودية في المسرح والعصاة المصرية

الحديثة» ، مجلة جيرنال أوف لوفليك لوتشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ. ج

بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص [١٧٨] - ١٩٤ . يتحدث عن مسرحية المراهب لوليس عوض ، ومسرحيات إسلامية لأحمد الشرياني ، وآله رغم أنه ودموع إلهي مفتحي رصوان ، و محمد للحكيم ، وشيلوك الجعيد و آله إسرائيل لعل أحمد ياكثير .

- جبر إبراهيم جبرا ، « الأدب العربي الحديث والغرب » ، مجلة جيونال أوف آراييك لفريندر ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص ٧٦ - ٩١ . يتوه بالنور الذي لمبه مجلة المسرح ، حين كان محررها الدكتور رشاد رشدي ، ومسرحي باطالع الطجرة للحكيم ، والفرافير لإدريس

١٩٧٢

- بلا توفيق ، « مسرح المقاومة وثورة الزيج » ، مجلة برزم (وزارة الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤ - ٢٦) : حول مسرحية معين بعبور .

- محمد مصطفى بدوي ، « الالتزام في الأدب العربي المعاصر » ، دراسات في تاريخ العالم ، اليوسكو . بوشائل ، سويسرا ، السنة ١٤ ، العدد ٤ ، ١٩٧٢ ، ص (٨٥٨) - ٨٧٩ . يذكر قلعة توفيق الحكيم في العادلية ، ومسرح مهان حاشور ، وسعد الدين وهبة ، والفرد فرج ، وعبد الرحمن الشرفاوي ، وسعد الله وروس ذكرا خاطفا

- منى موسى ، « النقاش ونشأة المسرح العربي المعاصر في سوريا » ، مجلة جيونال أوف آراييك لفريندر ، السنة ٣ ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٩ - ١١٧ . ص مارون نقاش ودوره

- خليل سمعان ، د . س . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة في العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب ، (وهي المقدمة التي صدر بها خليل سمعان ترجمته لمسرحية عبد الصبور مأساة الخلاج حين صدرت لأول مرة في لايدن هولندا في عام ١٩٧٢) . يوجد عرض مله للمقدمة بقلم الدكتور سمير السكوت (« صلاح عبد الصبور في الإنجليزية » ، مجلة لصول ، المجلد ١٣ ، ص ٢٤٣) .

- غالي شكرى ، « أمرب مايلي في بيروت » ، وابحث عن الجملة لفيفة في دمشق ، والقبور المهيولة في عمان ! : مجلة تونس : الأدب الأفريل الآسوي ، يناير ١٩٧٢ ، ص ٥٤ - ٦٤ . سياحة أدبية بين ثلاث عواصم عربية ، تذكر مسرحيات مصطفى الخلاج ، وسعد الله وروس ، وبغروب شدرأوي

- ليل أبو سيف ، « نجيب الرحاني ونظير الكومنديا في مصر » (دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢) . مؤلفة حاملة دكتوراه في الفنون المسرحية من جامعة إلزوي بالولايات المتحدة الأمريكية ، والكتاب هو رسائلها الجامعية ، نقلها من الإنجليزية إلى العربية سمير عوض (دون أن ينال أكثر من كلمة شكر صغيرة في نظام المقدمة . . انظر ملحوظتنا اللاحقة عن كتاب الدكتور عادية رؤوف فرج يوسف إفريس والمسرح المصري الحديث ١) والكتاب دراسة قيمة ، وإن كنا نأخذ عليه أنه لم يحاول الاستفادة من كتابي سابقين لعبد الحكيم يوسى هما نجيب الرحاني (١٩٥٢) ونجيب الرحاني والكومنديا المصرية (دون تاريخ) (وين تذكر هذا الكتاب الأخير ذكرا خاطفا في قائمة المراجع العربية ، ص ٣٢٤) . وحقا إن هذين الكتابين أقرب إلى الذكريات الشخصية منها إلى الدرس الأكاديمي ، ولكنها على الأقل يطمأن مقطعات من مسرحيات الرحاني ويبيع بخير لا يبعدها القارئ - بسهولة - في مكان آخر

١٩٧٣

- ديموند مشهورات ، « كتاب مصر المخابرون » ، مجلة إنكوانتر (أغسطس ١٩٧٣ ، ص ٨٥ - ٩٢) . حول سوء التفاهم الذي نشأ بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعدد من أدباء مصر من ناحية ، والإجماع الراحل أنور السادات من ناحية أخرى ، قبل أن تعود المياه إلى مجاريها مع قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣

- ليل أبو سيف ، « نجيب الرحاني : من التهرب إلى المهابة الاجتماعية » ، مجلة جيونال أوف آراييك لفريندر ، السنة ٤ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧٣ ، ص ١ - ١٧ .

- عيسى ج . بلاطة ، « جريمة قتل في بغداد » ، مجلة ذا مورل ورك ، العدد ٣ ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٢٤١ : عن ترجمة الدكتور خليل سمعان لمسرحية صلاح عبد الصبور مأساة الخلاج .

- سامي حنا وسولقي ديكنا ، « شرق : رائد للمسرحية العربية الحديثة » ، مجلة أمريكان جيونال أوف آراييك ستيز ، ١٩٧٣ ، ١ .

١٩٧٤

- بدر الدين أروديني (؟) « المسرح في سوريا » ، مجلة تونس : الأدب الأفريل الآسوي ، يناير ١٩٧٤ ، ص ٧٤ - ٩٣ . يتحدث عن مارون نقاش ، وبغروب صناع ، وسعد الله وروس ، وديق الصبان ، وحسنت محسن ، وغيرهم . والكتاب من مؤلف دمشق في ١٩٤٢ . درس القانون والفلسفة بجامعة دمشق ، وتخرج في ١٩٧٠ . انتقل صحفيا لمدة ثلاث سنوات ، ثم حصل في حفل السبنا . له كثير من المقالات والدرجات

١٩٧٥

- علي الراعي ، « بعض جوانب من المسرحية العربية الحديثة » ، في كتاب ر أوصل (محررا) دراسات في الأدب العربي الحديث ، الناشر . رومستر بإغلترا : آريس ولبس لبتد ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ - ١٧٨ . يذكر مسرحيات الصلقة للحكيم ، ليالي الحصاد لمحمد دهب ، ياسين وهبة لنجيب سرور ، وأخرى لطبيب الصليل ، وسعد الله وروس ، والفرد فرج ، وغيرهم

- فوس عوض ، « مشكلات المسرح المصري » ، المراجع السابق ، ص ١٧٩ - ١٩٣ . يذكر ببغروب صناع ، ومحمد عثمان جلال ، والحكيم ، ويوسف وحوي ، والفرد فرج ، ومهان حاشور ، وسعد الدين وهبة ، ويوسف إدريس ، وحل سالم ، وغازي حلاوة

- ج . ستكفيتش ، « العربية المعاصرة على خشبة المسرح » ، المراجع السابق ، ص ١٥٢ - ١٦٦ . يذكر مارون نقاش ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهم

- نادية رؤوف فرج ، يوسف إفريس والمسرح الحديث ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ . المؤلفة أستاذ مساعد بجامعة جورج تاون بواشنطن ، والكتاب في الأصل رسالة جامعية مقدمة إلى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية في ١٩٧٥ (ومن هنا كان إدراج الكتاب تحت عام ١٩٧٥) . وتذكر قائمة الكتب الثقافية ١٩٨٩ لدار المعارف (ص ٦٣) أن الكتاب من ترجمة الأستاذ رؤوف فرج - والد المؤلفة ، وهو مهندس - وكان من الحق أن يذكر هذا في الكتاب ، فضل المترجم - وهو رسوله الثقافات - لا يهين أن يفتس ، وقد نحس طويلا .

وأول ملاحظة لنا على هذا الكتاب - المجد في مجموعته - أنه - شأن أهل الرسائل الجامعية المكتوبة بلغة أجبية ، والمقلوبة من بعد إلى العربية ، يلوح على غير راحته في لغة الصلا ، وكأنه يلبس قبض الكتاب ، أو كأنه يمشي على قصبان ليس له أن يخرج حليا . لا أمتنى من هذا إلا بعض دارسي أدباء ، كالدكتور علي الراعي ، الذي أطلع في تحويل رسالته الجامعية عن مسرح برنارد شو إلى كتاب يبيع ، تفرؤه بالعربية فلا نحس أنه منقول عن الإنجليزية ، ذلك أن في أسره ضارة ، وعليه ماء ، وله رواء .

ومن ملاحظتنا الأخرى على الكتاب :

ص ٧٣ : « مرحلة إلى الهند » (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : رحلة إلى الهند

ص ٧٦ : « طعام لكل فم » (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : الطعام لكل فم

ص ٩٦ : « التألق ديمون ولين » ، صواب اسمه : ريموند ولين ، وهو صاحب كتاب

١٩٨٠

- رئيس عوص ، شكبير في مصر (المركز للدراسات والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٠) . المؤلف أستاذ للأدب الإنجليزي بكلية الآداب ، وصاحب كثير من المؤلفات منها : برتراند رسل والفكر السياسي ، دراسات قهيدي في الرواية الإنجليزية المعاصرة ، لوليتا الحكيم الذي لا تعرفه ، التاريخ السري للمسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، فضلا عن عدة أبحاث فيولوجرافية ، وترجمات ودراسات عن برتراند رسل ، وجورج نورويل ، والسير ت. ب. صو ، وغيرهم

والكتاب - كما يصفه صاحبه في مقدمته - دراسة وثائقية تشكيب في مصر خلال العقد الثالث من هذا القرن ، وهو العقد الذي أدى بنجاح الوعي المصري على في شكبير كمنعنا ناضجا . ويثبت المؤلف أن صيغة المثقفين المصريين ، فضلا عن الحياة البرطانية في مصر ، قد استجابت للعروض التي قدمها حركة شكبير الإنجليزية . على مسرح دار الأوبرا بمصر في خريف ١٩٢٧ وخريف ١٩٢٨

يتحدث الدكتور رئيس عوص في فصله الثاني «أول موسم في القاهرة» عن مقدم الحركة الإنجليزية ، بدعوة من وزارة المعارف ، ويذكر موسمها في ٩ نوفمبر ١٩٢٧ ، حيث قدمت ست مسرحيات هي : هملت ، ترويض الغرسة ، الليلة الثانية عشرة ، لاجر البهلولة ، عطيل ، كبل بكبل .

ثم يتحدث المؤلف - في فصل ثالث - عن ثان موسم للحركة وقد بدأ في ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ ، وشملت عروضه كما تنوّه : أنطون وكليوباترا ، هدى الرابع ، بولوس قهر ، لذلك لم ، هملت ، فضلا عن مسرحية لشريدان هي مسرحية الصالح ، ومسرحية ليرنارد شو هي بينجاليون

وبعد أن يدرس المؤلف استجابات المخرج المصري والإنجليزي لهذه العروض ، يحاول انتقاد من عدد من الوثائق كان مطبورا تحت رباب النسيان إلى أن اكتشفه المؤلف . في ملحق طويل يورد الدكتور رئيس عوص النص الكامل لمجموعة من المقالات ظهرت في جريدتي ذي إجهيلان جازيت وذي إجهيلان هول ، عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، عن هذه العروض ، بالأمم الناقد الكبير يونامي دوبريه (الذي كان أستاذًا للأدب الإنجليزي بكلية آداب القاهرة) ، وروبرت أتكز ، وإرست ملتون ، وإدوارد عطية ، وكاتب يدهر نفسه ميسوس ، وآخر يدهر نفسه روكرو .

ولو لم يكن للكتاب من مرة غير استناد هذه الوثائق من غمرة النسيان لكفاء ، فكيف وقد مهد له الكاتب بتراسة قيمة - على إيجارها - بغير صفحة من تاريخ الفن التشكيب في مصر ، وتعد إضافة إيجابية إلى حفل الدراسات التشكيبية لائق مصر وحدها ، بل في الخارج أيضا .

ولا غافل على المؤلف سوى أمرين : أولا وجود عدد من الأخطاء المطبعية كان مرده من الجهد في مراجعة تجارب الطبع خليقا أن يلاهاها ، وثانيا أنها لم يبدل جهدا في ترميمها بالاصح لتخفيف وراء الأسماء المستعارة لكل من ميسوس وروكرو ، فلفط فاعل في طبعة قادمة .

إن رئيس عوص واحد من هؤلاء الباحثين الأكاديميين الذين يعملون في صمت ودأب ، ويستحون من ناقد للتصبل كل التصير ، فهم يحرصون على أعداد الصحف والمجلات القديمة - وليست هذه بالمهمة اليسيرة في مصر - ليخرجوا لنا منها شربا سائدا يسر الشاربين ، ووثائق مهمة لن يستغنى عنها مؤرخو الأدب في المستقبل . ويتطلع القارئ إلى صدور كتابه الذي وعدنا به هنا - وهو كتاب باللغة العربية - عن استجابات الجمهور المصري لمسرحيات شكبير المقدمة بالله العربية على عتبة المسرح خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن

- ج. ن. ماتوك ، «الكتابة العربية اليوم» : المسرحية ، مجلة لياتر ريسرشي إنترناشيونال ، السنة ٥ ، العدد ٣ ، خريف ١٩٨٠ ، ص ٢٤٧ - ٢٥٠
عرض لكتاب الدكتور محمود المتلاوي (محررا) السالف ذكره

المسرحية من إسمن إلى إليوت ، وقد نقله إلى العربية الدكتور ظير إسكندر .

ص ٩٩ : «أرخص ليالي» (أخصومة يوسف إدريس) صوابها : «أرخص ليالي» ، وقد تبه للدكتور عبد العزيز المصطفى وغيره إلى أن لواء في كلمة «ليالي» هنا خطأ ، ومن حضاها الخلف

ص ١٧٧ : «مذكرات حضارة تنحدر» (كتاب غالي شكرى) ، صواب : «مذكرات ثقافة تنحدر» .

وفي نفس الصفحة «عبد الجليل عباس» (الناقد العراقي) ، صواب اسمه : عباس .

ص ١٧٩ : «السبيل المصري» (كتاب الدكتور حسي فوري) صواب : «السبيل المصري»

ص ١٨٣ : «دانييل وروستر» Worcester (مؤلف كتاب عن في الصحراء) صواب نطقه : وستر .

دوبل م. ريد ، «رحلة فرح أنطون» : سلسلة «دراسات في تاريخ الشرق الأوسط» ، العدد الثاني ، شيكاغو : بيلويكا إسلاميكا (المكتبة الإسلامية) ١٩٧٥ .

١٩٧٦

- دنيس جوسون - ديفيز ، «الأدب العربي مترجما» ، مجلة ميكل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٦ ، ص ٢٣) . يتحدث عن ترجمة مصير صرصلو للحكيم إلى الإنجليزية ، وكتب أخرى لفرط ، والطبيب صبلح ، وغيرهم .
- ر. أوصل ، «كتاب عرب» ، مجلة ميكل إيست إنترناشيونال (أكتوبر ١٩٧٦ ، ص ٣١ - ٣٢) . يتحدث عن ترجمة مصير صرصلو للحكيم إلى الإنجليزية وسائر الأعمال المذكورة في فئته السابق .

١٩٧٧

- شيمون بالاس ، «صورة إسرائيل في الأدب العربي» مجلة لياتر ريسرشي كوارلوي ، السنة ٢٥ ، العدد ٢ (٩٢) ، صيف ١٩٧٧ ، ص ٦٤ - ٦٩ . يتناول ، من وجهة النظر الإسرائيلية ، صورة إسرائيل في أعمال خسان كشاف ، ويوسف جاد الحق ، وسليمان فياض ، وألفرد فرج ، وعبد فرحمن الشرفاوي ، وسهيل إدريس صاحب مسرحية زهرة من دم ، التي لشد في نقدها - هنا - فاروق عبد القادر في مجلة للمسرح ، حين كان يحررها صلاح عبد الصبور ، فرد عليه سهيل إدريس ، ثم تدخل صلاح عبد الصبور بمصاحبه الحميدة ، محاولا التوفيق بين الرجلين .

- فليب م. كيال ، «رحلة فرح أنطون» ، مجلة ذا ميكل إيست جيزنال ، السنة ٣١ ، العدد ١ ، شتاء ١٩٧٧ ، ص ٨٥ - ٨٦ . عرض لكتاب دونالدم . ريد «رحلة فرح أنطون» المذكور أعلاه .

- لوى تريمين ، «شهود على الحدث في عصره الحلاج وجريمة قتل في الكاتالونية» ، مجلة ذا مورم ورك ، العدد ١ ، يناير ١٩٧٧ ، ص ٢٣ - ٤٦ . مقارنة بين مسرحي صلاح عبد الصبور و ت. س. إليوت . وقد عرض الدكتور حمدي السكوت هذا المقال في مجلة لصول (أكتوبر ١٩٨١) تحت عنوان «صلاح عبد الصبور في الإنجليزية»

١٩٧٩

- خليل سمعان ، «المسرح أداة للاحتجاج في مصر الحديثة» ، مجلة إنترناشيونال جيزنال أوف ميكل إيست ستيفز ، السنة ١٠ ، ١٩٧٩ ، ص ٤٠ - ٥٠ . يذكر مسرح عبد الصبور وغيره ، وقد عرض المقال الدكتور حمدي السكوت في مجلة لصول (أكتوبر ١٩٨١)

- خليل سمعان ، «الصورة الإسلامية في الشعر والمسرح العربي الحديث» ، مجلة إنترناشيونال جيزنال أوف ميكل إيست ستيفز ، السنة ١٠ ، نوفمبر ١٩٧٩ ، ص ٥١٧ - ٥٣١ . يتحدث عن مسرح صلاح عبد الصبور ، وشعر عبد الوهاب اللياني . وقد عرض المقال الدكتور حمدي السكوت في عرضه المذكور أعلاه

١٩٨١

- ماتيسا هو بيليد ، وستان في مصر مجلة ذا جويال أوف آراييك ليرنلور ، مجلة ميلك إيسترن ستيلز ، السنة ١٧ ، العدد ١ ، يناير ١٩٨١ ، ص (١٢٦) - ١٣٣ . عرض لما نشرته هذه المجلة القيمة عن الأدب العربي عموما في أول سنتي بها ، ومن بين كتابات عن توفيق الحكيم وغيره .
- أحمد شمس الدين الشهابي ، أصول المسرح العربي (القاهرة : مطبعة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) . يعد هذا الكتاب - ومؤلفه أستاذ مساعد بضم الفلسفة والأدب في جامعة ولاية نيو يورك - امتداداً لكيب سابق مؤلفه باللغة العربية هو العرب والمغرب ، في سلسلة المكتبة الثقافية ، ١٩٧٥ . ويتكون الكتاب من

- مقدمة

- الفصل الأول : الإسلام

- الفصل الثاني : البعثات التبشيرية إلى أوروبا ١٨٣٤ - ١٩٤٤ .

- الفصل الثالث : فرق مسرحية أوربية ١٨٧٠ - ١٩٢٣

- الفصل الرابع : شكسبير في مصر ١٨٧٠ - ١٩٧١

مقدمة

بيلوجرافيا

كتشاف

ومن ملاحظتنا على الكتاب

- الأخطاء المطبعية تنشر فيه حل نحو يسطر الصدر ، ويشرق للطلوع ويشرق الشمس . وهذه الأخطاء تبدأ من صفحة ١ حيث عنوان الكتاب (بالمعجم الأمريكي ١) بضم حرف الراء الأخير
- يقرئ أن يضع خطوطاً تحت عناوين الكتب والمؤلفات ، أو يطبعها بخطوط لثلاث كما لقضى قواعد النشر البيلوجرافية . ومن أمثلة ذلك ما تجده على صفحة ٨ وغيره

- ص ٢٩ - سلامة حجازي (١٩٠٥) ، دون أن ينس : أمدا تاريخ مولد العلم ، أو وفاته ، أو إرثه ؟
- ص ٤٩ - د. خليل حجازي المسرحية (اسم كتاب لعل أحمد باكثير) وصواب العنوان فن للمسرحية من خليل حجازي الشخصية .
- ص ٦٣ - :تحقيق الإبريز إلى تحقيق بارود (كتاب رفاعة الطهطاوي) ، صواب عنوانه : في تحقيق .

- الفصل الخاص بـ «شكسبير في العربية» لا يضيف جديداً إلى دراسات الدكتور محمد مصطفى بدوي «شكسبير والمغرب» ، أو الدكتور دسيس عوض ، «شكسبير في مصر (انظر أعلاه)» ، دح عكك دراسات سابقة بالعربية مثل «شكسبير في العربية : نقد للترجمات المختلطة» ، بقلم خالد شكري ، مجلة حور (بيروت) مارس - إبريل ١٩٦٤ ، ص [٣٦] - ٤٨ . وقد أعاد خالد شكري نشرها في كتابه ثورة الفكر في أدبنا الحديث ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٥ ، ص [٥٣] - ٧١ .

١٩٨٢

- روجر آل ، «المسرح المصري بعد الثورة» ، ترجمة أمير سلامة ، مجلة المسرح ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٨٥ - ٩٤ . مقالة مترجمة خصيصاً لمجلة المسرح بالتوافق خاص مع المؤلف . يسمى للترجم - وهو ناقد مسرحي محدد - مسرحية الفرد لرج الأول «سكوت فرعون» (ص ٦٠) وصوابها : سقوط فرعون

ملاحظات ختامية :

وفي ختام البيلوجرافيا - التي لا تسمى لغاتها وفاة ولا اكثالا - أود أن أقدم بعد من الملاحظات

- ١ - ينبغي أن تكون مرحلة التوثيق للمسرح العربي في الإنجليزية تمهيداً لمرحلة

تعتبر شأننا ، وقاعد على ، هي محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية : ما وقع هذا المسرح العربي على قراء الإنجليزية ؟ وكيف كانت ردود فعلهم إزاءه ؟ ما المشكلات التي تثيرها ترجمة المسرح العربي ، نصيباً أو عامياً ؟ وهل تختلف مثلاً عن المشكلات التي تثيرها القصة أو القصيدة أو المقالة العربية ؟ هل لدى الكاتب المسرحي العربي في يوم قديم ومعمورة يصيبها إلى تراث المسرح العالمي ، شرقاً كان أو غرباً ؟

٢ - رغم صالة ما نقل من المسرح العربي إلى الإنجليزية ، نلاحظ أنه قد بدأ يشوبه شيء من التكرار ، فمسرحية الحكيم ، السلطان المظفر ، مثلاً ، ترجمت أكثر من مرة بأفلام مطبوعة ، والإضافة في كل حالة ضئيلة لا تكاد تبرز تكرار الجهد ، ومن ثم ينبغي الاعتناء بلون من التمييز بين جهود المترجمين ، ومن شأن توافر البيلوجرافيات بما ترجم صلا - وما هو في طريق الترجمة - أن يجعل ذلك أمراً ميسراً ، ومطلباً ذلولاً

٣ - لا يمكن أن تكمل صورة المسرح العربي للعصر دون ارتداد إلى الأصول . وهنا يصبح من الضروري الرجوع بالدراسة إلى أمثال من نوع كتاب العالم الأكلي كودت حيث نصوص فرامية قديمة ، وكتاب المسرح المصري القديم لأبي مروتون ، ترجمة وتقديم الدكتور ثروت عكاشة ، ومراجعة الدكتور عبد الفتاح أبو بكر (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧) ، وكتاب عالم المسرحيات د. و. فريمان الصلح حورس : مسرحية مطبوعة مسرحية قديمة (بركل ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٤) وقد نقل إلى العربية في سلسلة «مسرح المسرح العالمي» الكوكبة ، وكتاب فايون بارود من المسرح في الشرق وهو مقبول أيضاً إلى العربية ، وكتاب الدكتور إبراهيم حمادة المتأخر جمال الطفل والمخطبات ابن فانيك (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، أكتوبر ١٩٦٣) وغيرها .

٤ - ينبغي أن نجري دراسة للمسرح العربي في اللغة الإنجليزية جزءاً من منظور أكبر يربطها بالترجمات الفرنسية والألمانية وغيرها ، حيث رأينا في السنوات الأخيرة حداً من الجهود القيمة ، ككتاب الباحث الفرنسي محمد عزيز الإسلام والمسرح ، ترجمة الدكتور رفيع الطيبان ، مع دراسة مطبوعة عن «فكرة المسرح والطبوس الإسلامية» لرشد بنشيب (كتاب الهلال ، إبريل ١٩٧١) . كما نشرت المجلة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ترجمة فرنسية لمسرحية توفيق الحكيم يلعب بقلم إدوارد جيل ، ومراجعة الدكتورة سامية أحمد أحمد . ونشرت في ١٩٧٨ كتاباً للدكتورة آمال فريد (قدم له يحيى حقي) عنوانه : بالوراثة الأديب العربي المعاصر ، به دراسات عن مسرحيات نجيب محفوظ القصصية ، ولويس الحكيم ، والنسر الأحمر لعبد الرحمن الشراوي ، وحميني شامبا زخاد رشدي ، و الناز والزعون لأحمد فرج ، وكتاب على الراعي عن توفيق الحكيم ، فضلاً عن بيلوجرافيا بما ترجم من أمثال الحكيم وغيره إلى الفرنسية

وفي الختام ربما كان من الضروري لكن نعرف قارئ الإنجليزية بالمسرح العربي تمام الشرف أن نشير مسرحاً حرياً في لندن قدم عليه - على نحو منظم - النصوص العربية للترجمة إلى الإنجليزية ، وهو ما نلت إليه أحمد بهاء الدين في مقالة له عنوانها «الفرجة العربية سياسة وحضارة واستراتيجية معا !» ، مجلة العربي (الكويت ، إبريل ١٩٧٨ ، ص ٧) حيث قد تكونت في لندن فرقة «إنجليزية» تخصصت في ترجمة المسرحيات العربية الحديثة - لكتاب مثل الفرد فرج - وتقديمها للجمهور الإنجليزي . على أننا نكون صريحين في الصاؤل لو انتظرنا من أقرء العرب وقادرجم أن يحوا بمثل هذه الأمور ، ومن ثم لم يبق إلا أن نتظر من إحدى الهيئات الثقافية العربية أن تأخذ بزمام المبادرة ، وتتخذ هذه الخطوة دون ضجيج إعلامي أو إثارة سياسية ، وذلك على نحو ما قامت الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية - بتوجيه الدكتور طه حسين ، رئيس اللجنة الثقافية وكذلك - بترجمة عدد من مسرحيات شكسبير ورواسين إلى العربية ، فكان حلاً أبهى أظراً ، ولأدوم على الزمن ، وأنصح ثلثين من آلاف التقارير والتصرجات والتوصيات التي صدرت عن تلك الجامعة عبر السنين .. وفي ذلك فليتنافس المتنافسون !

31, No. 1 (Winter 1977), pp. 85-86 (Review article of Donald M. Reid's *The Odyssey of Farah Antun*).

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Preface by H. A. R. Gibb, University of Pennsylvania Press, 1958.

Le Gassick, Trevor. 'Alfarafir', unpublished dissertation, University of Michigan (on a play by Youssef Idris).

Long, C. W. R. 'Tawfik al-Hakim and the Arabic Theatre', *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No. 1 (January 1969), pp. 69-74.

Mattock, J. N. 'Arabic Writing Today 2: The Drama', *Theatre Research International*, Vol. V, No. 3 (Autumn 1980), pp. 247-250 (Review article of Mahmud Manzalaoui's *Arabic Writing Today 2: The Drama*).

Moosa, Matti. 'Naqqash and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria', *Journal of Arabic Literature*, Vol. III, 1972, pp. 106-117.

Ostle, R. C. 'Arab Authors', *Middle East International* (October 1976), pp. 31-32 (on Tawfik al-Hakim's *Fate of a Cockroach*).

Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', *Middle Eastern Studies*, Vol. 17, No. 1 (January 1981), pp. 126-133.

Prüfer, Curt. 'Arabic Drama', *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Vol. IV, 1925.

Reid, Donald M. *The Odyssey of Farah Antun*, Studies in Middle Eastern History Series, No. 2, Chicago Biblioteca Islamica Inc., 1975.

Rutter, H. 'Karagoz', *Encyclopedia of Islam*, Vol. 22, 1913.

Rushdy, Rashad. *Selected Stories and Essays*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1964 (Studies of 'The Impact of the Revolution on Literature 1) The Drama' and of Tawfik al-Hakim's *The Society Theatre and The Puzzled Sultan*).

Saad El-Din, Mursi. 'Poetry and the National Struggle', *Afro-Asian Writings* (January 1970), pp. 73-80 (on Abdel Rahman El-Sharkawy's *Djamila*).

Semaan, Khalil I. 'S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater', *Comparative Literature Studies*, VI (1969), pp. 472-489 (on Salah Abd al-Sabur's *Murat al-Halla*).

—. 'T. S. Eliot and Salah Abd al-Sabur: A Study in East-West Literary Relations' (Introduction to the English translation of Abd al-Sabur's *Murder in Baghdad*, Leiden, 1972).

—. 'Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt', *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 (1979), pp. 40-50.

—. 'Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama', *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 (November 1979), pp. 517-531.

Sherif, Nur. *About Arabic Books*, Beirut Arab University, 1970 (Studies of Ali Ahmed Bakatbeer's *Akhenaton and Nefertiti* and of Tawfik al-Hakim's *The Bank of Anxiety*).

Shoukri Ghali. 'The Popular Hero in the Arabic Play', *Afro-Asian Writings* (April 1970), pp. 30-63 (on Kateb Yacine and Naguib Sorour).

—. 'From Beirut to Damascus and Amman', *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1972), pp. 54-64 (on plays by

Mustapha Al-Hallag, Saadallah Wannous and Yacoub Shedran).

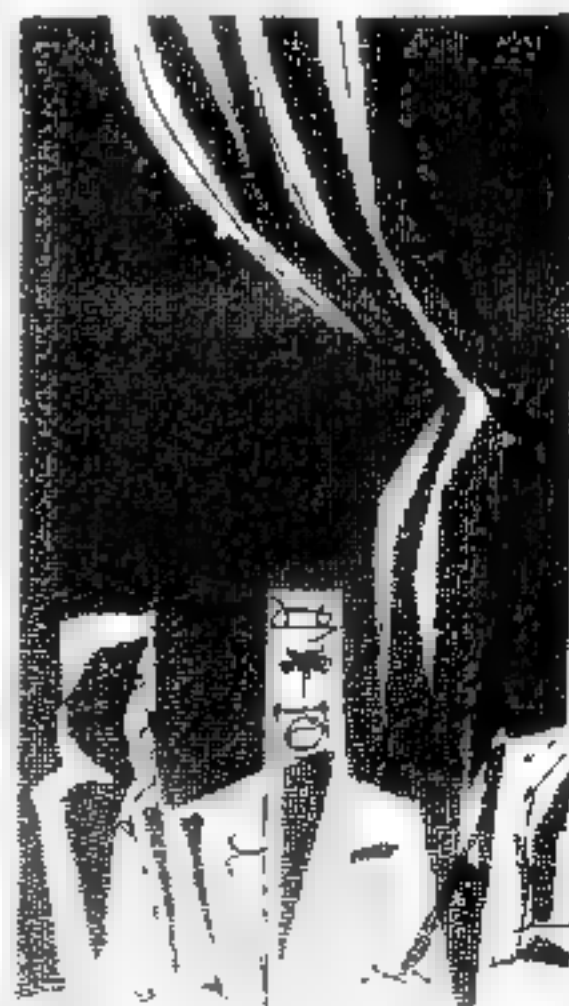
Stetkevych, J. 'Classical Arabic on Stage', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England Arts and Phillips Ltd, 1975, pp. 152-166.

Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), pp. 85-92.

Tremaine, Louis. 'Witnesses to the Event in Masat al-Halla and Murder in the Cathedral', *The Muslim World*, Vol. LXVII, No. 1 (January 1977), pp. 33-46.

Watkinson, P. J. *The Modern History of Egypt*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1969, pp. 436-437.

Witherspoon, Nancy. 'Editor's Choice', *Cairo Today* (April 1982), p. 62 (on Al-Hakim's *The Fate of a Cockroach*).



by Kay Rouchdy. 'The Song of the Bulbul' by Amin Bakir. 'The Special World of the Old Traffic Policeman' by Samir Abu Zekri. 'Three Men' by Varoujan Kazandjian. 'Wuri' by Sami Ibrahim Hanna. 'A Modern Fairy Tale' by Osman Shoukri Selim. 'Darling Mona' by Fathi Abdeghani Hamed. 'A Murder' by Mostafa Bahgat Mostafa. 'Flavour to Taste' by Zena Ateek. and 'The Light-house' by Mohamed Al Sayed Solman)

II. Studies

Abou-Saif, L. 'Najib al-Rihani: From Buffoonery to Social Comedy', *Journal of Arabic Literature*, Vol. IV, Leiden: E. J. Brill, 1973, pp. 1-17.

A.-Haggagi, Ahmed Shams al-Din. *The Origins of Arabic Theater*, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981 (Contents: 'Introduction', 'Islam', 'The Student Educational Mission to Europe 1834-1944', 'European Theatrical Companies 1870-1923', 'Shakespeare in Egypt 1870-1971', 'Conclusion', 'Bibliography', 'Index').

Al-Rai, Ali. 'Some Aspects of Modern Arabic Drama', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Arts and Phillips Ltd, 1975, pp. 167-178.

Anon. 'The Theatre of Resistance and the Revolt of the Negroes', *Prisma* (Cairo: Ministry of Culture, 1972), pp. 24-26 (on a play by Mucen Basso).

Aroudki, Badr el din. 'Theatre in Syria', *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1974), pp. 74-93.

Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in P. J. Vaukiotis (ed.), *Egypt since the*

Revolution, George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 143-161.

———. 'Problems of the Egyptian Theatre', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Arts and Phillips Ltd, 1975, pp. 179-193.

Awad, Ramzes. *Shakespeare in Egypt*, Cairo: Arab Centre for Research and Publishing, 1980.

Badawi, M. M. 'Shakespeare and the Arabs', in Magdi Wahba (ed.), *Cairo Studies in English*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1963-1966, pp. 181-196.

———. 'Islam in Modern Egyptian Literature', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 154-177.

———. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature' UNESCO: *Cahiers D'Histoire Mondiale*, Neuchâtel, Switzerland: Editions de la Baconnière, Vol. xiv, No. 4, 1972, pp. 858-879.

Ballas, Shimon. 'The Israeli Image in Arab Literature', *The Jewish Quarterly*, Vol. 25, No. 2 (92), Summer 1977, pp. 14-19.

Barbour, Nevil. 'The Theatre in Egypt', *Bulletin of School of Oriental Studies*, VIII (1935), pp. 995-1011.

Boullata, Issa J. 'Murder in Baghdad', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 3 (July 1973), p. 241 (on Salah abd al-Sabur's *Masat al-Halla*).

Cachia, P. J. E. 'Modern Arabic Literature', *University of Toronto Quarterly*, Vol. XXIX, No. 2 (January 1960), pp. 282-296.

———. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian

Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 178-194.

Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt since 1952', in P. J. Vaukiotis (ed.), *Egypt since the Revolution*, George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 162-177.

El-messiri, A. M. 'Arab Drama', in G. Gassner and E. Quinn (eds.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, London: Methuen and Co. Ltd, 1970, pp. 21-25.

Farag, Nadia R. *Youssef Idria and Modern Egyptian Drama*, Columbia University, 1975.

Gendzier, Irene. *The Practical Visions of Yaqub Sanna*, Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Hanna, Sami A. 'European Influence on Modern Egyptian Literature', *Western Humanities Review*, Vol. XX, No. 3 (Summer 1966), pp. 221-229.

——— and Sali Rebecca. 'Shawqi: A Pioneer of Modern Arabic Drama', *American Journal of Arabic Studies*, I (1973).

Jabbur, Jibrail. 'Contemporary Lebanese Literature', *Middle East Forum* (May 1960), pp. 31-36.

Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 76-91.

Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976), p. 23 (on Tewfik al-Hakim's *Fate of a Cockroach*).

Kayal, Philip M. 'The Odyssey of Farah Antun', *The Middle East Journal*, Vol.

A Select bibliography of Modern Arabic Drama in English

I. Texts Individual Authors

Abd Al-Sabur, Salah. *Murder in Baghdad: Poetic Drama*. Tr. Khalil Samaan. Cairo: General Egyptian Book Organization. 1976

———. *The Princess Waits: A Poetic Drama*. Tr. Shafik Megally. Cairo: General Egyptian Book Organization. 1975 (Reprinted in *Lotus: Afro-Asian Writings* (January-June 1976), pp. 72-89).

———. *Night Traveller: A Black Comedy*. Tr. M. M. Enani and introduced by Samir Sarhan, with a Postscript by the author. Cairo: Egyptian Organization. 1980.

Al-Maghut, Muhammad (Sana). *The Hunchback Sparrow: A Play in Four Acts* (First scene only printed here). Tr. Mahmud Manzalawi. *Stand*, Vol. 22, No. 1 (1980), pp. 10-19. See *Arabic Writing Today: Drama*, below

El Hakim, Tawfik. *The Tree Climber: A play in two acts*. Tr. Denys Johnson-Davies. London: Oxford University Press, 1966 (with an introduction).

———. 'The Death of Mohammed'. Tr. with an introduction by William R. Poik. *New Directions* 15 (1967), pp. 274-283 (a translation of scene 7 of the final act of Al-Hakim's *Mohammed: The Human Prophet*).

———. *The Seat of Justice* (Prism Supplement. Cairo: Ministry of Culture). Vol. 11, Nos. 6-7 (1970), with a prefatory note about the author

———. *Lost to Kill: A One-Act Play*. *Lotus: Afro-Asian Writings* (April 1971), pp. 95-107

———. 'The People of the Cave: Act One'. Tr. in John A. Haywood, *Modern Arabic Literature 1800-1970*. London: I. and Humphries, 1971, pp. 219-234.

———. 'Ceremony of Abu Simbel'. *Prism* (Cairo: Ministry of Culture and Information), Vol. IV, Nos. 12-13 (1972), pp. 68-87

———. 'Death Song: Tragic Lament for the Two Egypts'. Tr. C. W. Long, and introduced by Anthony McDermott. *New Middle East*, No. 45 (June 1972), pp. 22-30.

———. *Fate of a Cockroach and Other Plays*. Tr. Denys Johnson-Davies. London: Heinemann, 1973 (Contents: 'Introduction', 'Fate of a Cockroach', 'The Song of Death', 'The Sultan's Dilemma' and 'Not a thing out of Place').

El Sharkawi, Abdel Rahman. 'Laila in Acca. My Homeland'. Tr. Nihad Salem. *Lotus: Afro-Asian Writings* (April 1972), pp. 91-93 (An extract from El Sharkawi's *Acca, My Homeland*).

Fayad, Tawfik (Palestine). *The House of Madams: A Play in 2 Acts*. Tr. Shafik Magar. *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1973), pp. 159-176.

Kherfi, Saleh (Algeria). *Sidi Faraj: A One-Act Play*. Tr. Rosette Francis. *Lotus: Afro-Asian Writings* (January-March 1978), pp. 79-93.

Radwan, Fathi. 'A God in Spite of Himself'. Tr. and introduced by P. Cechia. *Journal of Arabic Literature*, Vol. V, Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 108-126.

Rushdy, Rashad. *Five Egyptian One-Act Plays*. Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, n. d. (Contents: 'A Liar', 'Odysseus', 'The Plague', 'At Home', and 'Sinuhe').

Anthologies

Abdel Wahab, Farouk (ed.) *Modern*

Egyptian Drama: An Anthology. Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1974.

Johnson-Davies, Denys. *Egyptian One-Act Plays*. London: Heinemann, 1981 (Plays by Tawfik Al-Hakim, Alfred Farag and others).

Manzalaoui, Mahmoud (ed.). *Arabic Writing Today: Drama*. Cairo: Publications of American Research Center in Egypt, 1977 (Contents: 'Foreword' by Youssef el-Sebai, 'Acknowledgements', 'Introduction', 'Viewpoint of a Non-Arabist' by Dr Andrew Parkin, 'The Court Rules' by Mahmoud Taymour (Tr. Medhat Shaheen), 'Song of Death' by Tawfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Sultan's Dilemma' by Tawfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Storm' by Mahmoud Diab (Tr. Wadida Wassef), 'Hassan and Naïma' by Shawky Abdel Hakim (Tr. Medhat Shaheen), 'Flipflap and His Master' by Youssef Idris (Tr. Trevor Le Gassick), 'The Wines of Babylon' by Farouk Khorshid (Tr. Wadida Wassef), 'The Newcomer' by Mikail Romane (Tr. Medhat Shaheen), 'The Hunchback Sparrow' by Mohamed Maghut (Tr. Mahmoud Manzalaoui) and 'Suggestions for Further Reading' by Mahmoud Manzalaoui and Raouf Riad. Biographical notes on the authors provided).

Woodman, David (ed.) *Egyptian One-Act Plays*. Cairo: American University in Cairo Press, 1974 (Eng. tr. of Arabic plays and original versions of plays in English. Contents: 'Introduction and Acknowledgements', 'The Return of Attouf' by Abdel Ghani Dawood, 'An Egyptian Mother' by Carmen Weinstein, 'One Morning in the Life of,

بيلوجرافيا المسح العربي

١٩٧٠ - ١٩٨٠

□ إعداد: اعتدال عثمان

عصام بهي

محمد بدوي

إبراهيم وهباني

السوسني

أله السجيل

انتصورية م. طرمان . ١٩٧٢

أحمد زكي حارة

الشهاب الأخضر مسرحية شعرية

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

أحمد سعيد .

الشبانين

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر . ١٩٧٠ (عرفت

١٩٦٥)

أحمد شوقي الفنجري

حرفة بنت الأزور الصحابة الفارسة - تاريخ حقيق في قالب مسرحي

السبطون إلى الإسلام - سنة ١٩٧٧

شروق الإسلام في مصر - سنة ١٩٧٨

لكنوت . دار القلم ١٩٧٥

أحمد صديق الدجاني

هذه اليلة الطويلة

القاهرة . مكتبة الأجلو . ١٩٧٢

أحمد عبد الطيف بدر

السلام عليكم مسرحية بالعامية

القاهرة . مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨

أحمد القديري

احلام فرطاح

تونس . الدار التونسية للنشر . ١٩٧٤

ألفريد فرج

- النار والبرق

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠

ألفريد فرج وآخرون

مسرحيات فصل واحد

كتابات جديدة . ١٩٧٠

- عسكر وحرفية (طبعة ثانية)

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر . ١٩٧٦

- جواز حل ورقة طلاق

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

أنيس بكير

فجر بوماد

القاهرة . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

١٩٧٦

أنيس يوسف طراب :

روحة رجل آخر (مسرحيات وقصص قصيرة)

القاهرة . دار الهلال . ١٩٧٤

أنور علوة

الفردوس . ق . قصص

القاهرة . دار الفكر للنشر والإعلام . ١٩٨٠

أنور ماضي

قهوة الأرمين

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

أنيس منصور

جمعية كل واشكر - طبعة ثانية -

القاهرة . الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠

بدر الدين هاشم

على عيلك يا تاجر

الخرطوم . الدار السودانية للنشر . ١٩٧٠

عليك مطران
القضاء والقدر - إعادة طبع
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٦

راحت الدويري
قطعة بسج مروج
القاهرة - مجلة نادي المسرح - ١٩٨٠

رشاد رشدي
- حلاوة زمان
- نور الظلام
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للناليف والنشر - ١٩٧١

- رحلة خارج السور
- الفرج ياسلام
- عيال الظل
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨

- محاكمة عم احمد الفلاح
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤

- حبيبي شاميا
الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٢

- الرجل والجل
- رحلة البحث عن الله
القاهرة - مجلة الجديد - ١٩٧٥

- شهر رند
القاهرة - دار مجلة الإذاعة والتلفزيون - ١٩٧١

دروفت مسعد
لوموميا - التلق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٠

رياح حصمت
- الحصاد يبق يا تفرح
بيروت - دار المسرة - ١٩٧٨

- نجوم في ليل طويل
بيروت - دار المسرة - ١٩٧٩

زكي احمد حسي
ثلاث مسرحيات
- نورة في مروج عبد الناصر
- عالم من دجاج
- هجوم ثري
القاهرة - الناشر العربي - ١٩٧٢

زكي عمر
طلوع الروح
القاهرة - دار ثقافة الجديدة ١٩٧٧

سعد الدين محمود جعفر
الطلق
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥

سعد مكاوي
- البيت والسلي

توفيق الحكيم
مجلس العدل
القاهرة - مكتبة الآداب - ١٩٧٢

جمال صمم
- حالك متأخرة جدا
- نظري
القاهرة - مختارات الجديد - ١٩٧٥

الغضب
الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨

جمال عبد المصود
حكاية ثلاث بنات
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢

الحبيب بو الأعراس
مراد الثالث
توس - الدار التونسية للنشر - ١٩٧٢

حسن احمد حسن
تدريجات على حكاية شعبية
إسماعيل الصفا
الدينس
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢

حسن حمادة
إليكمرا احديدا
ليبيا - طرابلس - الدار المصرية للكتاب - ١٩٧٧

حسن الزمرلي
جوفرا
توس : الدار التونسية للنشر - ١٩٧٢

حسن عبد ربه
حكاية ومقتل حسن العباسي
القاهرة - دار المنا للطباعة - ١٩٧١

حبيب الكياي
في حكمة الشعب
دمشق - اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٨

حسي ابو المكارم وعلي حسن حمودة
هروس البحر الأبيض الإسكندرية (مسرحية شعرية)
الإسكندرية - دار انعارف - ١٩٧١

حسن إسماعيل مكي
المدنية المفاضلة (مسرحية فلسفية)
بيروت - دار مكتبة الحياة - ١٩٧٠

حسي رشدي
الخدعان
عظما المسرح القومي - ١٩٧٤

حاتم محي الدين الترابي
الروحش
دمشق - اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٦

القاهرة - الهيئة المصرية العامة - ١٩٧٣

- شجرة

القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٥

سعد الدين وهب

- راس العش

- ياسلام سلم - المحيطة بتكلم

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١

- الأسناد

مجلة نادي المسرح بالقاهرة - ١٩٧٩

- المدير شال التلاح

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠

سعد الله وروس

- حكايات جولة التماثيل ومسرحيات أولى (طبعة ثانية)

بيروت - دار الآداب - ١٩٧٧

- العهد الدم ومسرحيات ثانية (طبعة ثانية)

- بيروت - دار الآداب - ١٩٧٧

- حفل سر من أجل ٥ حزيران

بيروت - دار الآداب - ١٩٧٠

- القليل بأهلك الزمان - (طبعة ثانية)

ومغامرة رأس المملوك جابر

بيروت - دار الآداب - ١٩٧٧

- الملك هو الملك

بيروت - دار ابن رشد - ١٩٧٧

- سهرة مع ابي خليل القبان - (طبعة ثانية)

بيروت - دار الآداب - ١٩٧٧

سعيد الطمد

أيام العمر - أو القناء الأعبر

القاهرة - دار نشر الثقافة - ١٩٧٥

سلطان سالم

نادي المخرجين (مسرحية من فصل واحد)

بيروت - ١٩٧٤

سليمان الحكيم

لقوش على جدران الزمن

القاهرة - دار الثقافة العربية للطباعة - ١٩٧٣

سليمان حمير

مسرحية حمسة وخمسة

القاهرة - مطبعة الوقف الجديدة ومكتبتها - ١٩٧٠

سمير مبرحان

ست الملك

القاهرة - دار افنا للطباعة - ١٩٧٨

سيد الشورجى

- الزبانية

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣

- ممنوع المصحف

القاهرة - مطبعة دار التأليف - ١٩٧٨

شوقي عيسى

سندباد

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢

سوق خير الله

خلق الآلهة وعمود الرمال

بيروت - الدار الشرقية للطباعة والنشر - ١٩٧٥

سويح بن فرح

الأمم الضائع

تونس - الدار التونسية - ١٩٧٤

صبروت شعلان

محروك في لسي

القاهرة - مجلة نادي المسرح - ١٩٨٠

صلاح راتب

- الحب في حازنا

القاهرة - ١٩٧٣

- الزهرة الخفية - هند - حمار الحكيم - شمس - الأرملة

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨ - مسرحيات مختارة

- هم وهديش (الحرف)

- حبيطة العنكبوت

- ملكة الحبل (الانعام)

- بينشكا (روح العدل)

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧

صلاح عبد الصبور

- بعد أن يموت الملك - مسرحية شعريه

القاهرة - المؤسسة المصرية للدراسات والنشر - ١٩٧٣

- ليل والصوت -

القاهرة - الهيئة المصرية العامة - ١٩٧٠

صلاح مختار

٣ مسرحيات ضاحكة

القاهرة - مطبعة المعرفة - ١٩٧٠

سوق عبد الله

- شمس، أنفوس صبا

القاهرة - روليات اللال - ١٩٧٥

- قنن من الرجل

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩

- ٤ مسرحيات ضاحكة

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩

طلال محمود

انفرا - لي - حنايك

القاهرة - ١٩٧٠

عازف طوا

حلال مابل

القاهرة - مطبعة الخليل - ١٩٧٥

علم النجار

حاور وأنا

القاهرة - مكتبة الأنجلو - ١٩٧٨

عبد الأمير سعد
بطاقة دخول الى الخدمة
بغداد - دار الحرية للطباعة - ١٩٧٤

عبد الرحمن حقيق
الزنجي الأبيض - تقديم - القريد فرج
طرابلس - ليبيا - الدار القومية العربية للكتاب - ١٩٧٦

عبد الرحمن الشرقاوي
- وطني شكنا
القاهرة - دار التشرق - ١٩٧٠
- للنمر الاحمر
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٨

عبد الرحمن عمار
الابطال الخمسة
نوس - الدار القومية للشر - ١٩٧٣

عبد الرحمن محمد الزيني
احريف
(مترجمة من قصص نشرت ضمن مجموعة من القصص القصيرة بعنوان
«الحيول»)
ليبيا - الدار العربية للكتاب - ١٩٧٦

عبد العاطي جلال
منارة اورشليم - طبع ثانيا
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٧

عبد الطيف درباله
مترجمة اخلاص
الإسكندرية - شركة الإسكندرية للطباعة والنشر - ١٩٧٢

عبد الطيف غزال
الصلاح النصح
القاهرة - عالم الكتب - ١٩٧٠

عبد الله الطوسي
- المتخصصات
- حوادث القرن العشرين
القاهرة - مؤسسة روز اليوسف - ١٩٧٢

عبد الله الكبير
هاتف من التاريخ
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٣

عبد الملك فؤاد
مخشب ومعمل
بغداد - وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة - ١٩٧٢

عبد النعم سليم
- القصص والمار والحلاص
(مترجمات مختارة)
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧

- لأن ولاهم
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣

- رواج كل العصور
- التحقيق
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤

عبد العزيز جلال
القطار
دمشق - اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٦

عبد دياب
اس بهاد
القاهرة - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية -
١٩٧٢

عبدنار مردم
- دير يلس - مترجمة شعرية
بيروت - مؤسسة الرسالة - ١٩٧٨
- ديوجين الحكيم
بيروت - مؤسسة الرسالة - ١٩٧٧
- الأنتيد - مترجمة شعرية
بيروت - مؤسسة الرسالة - ١٩٨٠

عز الدين إسماعيل
محاكمة رجل مجهول - مترجمة شعرية
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للناليف والنشر - ١٩٧١

عز الدين المنق
- ديوان الزنج
نوس - الدار القومية للنشر - ١٩٧٣
- نوره صاحب الخمار
نوس - الدار القومية للنشر - ١٩٧١
- مولاي السقطان الحسن الحفص
ليبيا - طرابلس - الدار العربية للكتاب - ١٩٧٧

عصمت سيف الدولة
إهدام السجون
بيروت - دار المسيرة - ١٩٧٨

عطية مرفص
إسراج والنهضة وبكرة
القاهرة - مطبعة النصر - ١٩٧٠

عل احمد ياكثير
- أبطال القاصيه
الكويت - دار البيان - ١٩٧٠
- من فوق صبح محاورات - صبح مترجمات إسلامية
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٣

- المرحون المرحون
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧
- قصر المودج
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٨

عمر بن سالم
يوم ثلاث
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩
عمر الحمدي
الرمح
بيروت مؤسسة غرسالة . ١٩٧٩
فايزة مابر ليغ (مصرية شعيرة)
عنتاش مردم
بيروت . عويدات ١٩٧٥
فواد حجازي وآخرون
النسب الى صاحبات - ومبرحات أخرى
القاهرة جمعية رواد قصور وبيوت الثقافة بالديار
فتحي وصوفى
- موسى توفيق كتابا
القاهرة دار المعارف . ١٩٧١
- المطاوع
القاهرة دار الهلال . ١٩٧٢
- ناظر وهف
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
فؤاد شاطي
مصر الخليله (مختار من)
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
فاروق حورس
أرب
القاهرة ١٩٧٠
فوزى فهمي أحمد
- الفارس والأسيه
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- عروه العائنه
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
كامل حماد
الرعيه نعيش حياتنا - مسرحيه ومجموعه قصص -
القاهرة المنهج القاديه . ١٩٧١
كامل الكفراري
- هروس النيل
القاهرة دار آتون . ١٩٧٧
- الفن ومبرحات اخرى
القاهرة دار آتون للنشر . ١٩٧٧
كلب اسمايل
لقب في حاتم المكي - مسرحيه شعيره
القاهرة مطبعه الفرقه . ١٩٧١
ماری صمود
كتبات مصريه
القاهرة دار التاليف والنشر للكمه الأسقفه . ١٩٧٢

- مصر شهر زاد
القاهرة . مكتبة مصر ١٩٧٨
- الشيماء - شاديه الاسلام
القاهرة . مكتبة مصر . ١٩٧٩
عل حسن طره
الطاه ٦٦
القاهرة دار الدروق . ١٩٧٦

عل سالم
- أنت الى فنت الوحش
القاهرة دار الهلال . ١٩٧٠
- المرقه بدخلون القريه
القاهرة دور اليوسف . ١٩٧١
- ولا العاريت الزوق
القاهرة . احيه المصريه العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١
- عميد روح
القاهرة دار الثقافة الجديد ١٩٧٩
- أولادنا في لندن
القاهرة دار الشعب . ١٩٧٥
- بكالوريوس في حكم الشعب
القاهرة . دار لوقف المعرف للصحه والنشر والتوزيع ١٩٧٨
- كوميديا أوديب (أنت الى فنت الوحش)
- اليوفه
- ببر الفصح
القاهرة . دار الثقافة الجديد . ١٩٧٦
- مدرسه المشاهير
القاهرة : مكتبة صديقي . ١٩٧٩
- نشاطات أفاق . ١٩٧٩
- الملاحظ والمهندس
القاهرة . مجلة نادي السيئ . ١٩٧٩

عل سلطان
- جزيرة النيل الأحمر
بيروت دار المسيرة . ١٩٧٨
لده وأزدي
بيروت : دار المسيرة للصحه
والطباعة والنشر . ١٩٧٩

عل السويدي
مدره مطبعة أكتوبر (مسرحيه زجلية)
القاهرة المجلس الاعلى لرحليه الفنون والآداب والعلوم الاجتاهيه .
١٩٧٦

عل طفله عرسا
- السجس ٩٥
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٤
- الاقنه
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩

ماهر عريان
على أبواب الفردوس
القاهرة - ١٩٧٦

محمود عالى حمى
- معززة
القاهرة الطبعة الثالثة - ١٩٧٨

- مسرحيات مصرية من فصل واحد
إشراف حمدي المسكوت تقدم داليد وودمان
قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٣

محمدي إدراج .

ساعة الخط ماتت عرضت
القاهرة - مطبعة دياب - ١٩٧٩

محمدي فرح

لبيد السوط

القاهرة - المجلس الاعلى للفنون والادب - ١٩٧٨

محمود عمر

السبع في البركة

القاهرة - العربي للنشر والتوزيع - ١٩٨٠

محمود عبد الرحمن

- حقله على الحارثي

- عيسى بيت السلطان

- القاهرة : دور اليوسف - ١٩٧٨

محمد إبراهيم أبو سنة

حمرة العرب

القاهرة - طبعة المصرية - ١٩٧١

مصطفى بركات

بعد الهبة - فلال السحاب (مسرحيات)

القاهرة : طبعة المصرية - ١٩٧٣

محمي الدين حميد

البوول - لو حكاية الطبيب صفوان بن ليبي وما جرى له من العجيب

والغريب

بغداد - الجمهورية العراقية - وزارة الاعلام - ١٩٧٩

مصطفى الحلاج

المراويش يبحثون عن الخمر - طبعة ثانية

بيروت : دار الحارثي - ١٩٧٩

محمد أبو العلا السلاموني

الحايل

القاهرة - المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

١٩٧١

محمد أحمد أبو غربية

مناهل ودماء

القاهرة : ١٩٧٤

مصطفى الفارسي والتجاني زيلة

الأحبار (مسطورة في ثلاث عشرة لوحة)

تونس : دار التونسية للنشر - ١٩٧٣

مصطفى كامل

فتح الأندلس (النص الكامل للمسرحية الوحيدة التي كتبها الزعم مصطفى

كامل)

مطبق ومطبق عيسى شوي

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣

محمد جبريل

الطبول الترحمة في الاودية الزرقاء

القاهرة - ١٩٧٢

محمد الشرقي

- الجانب بعد

القاهرة - مطبعة العلم - ١٩٧٠

- الانتظار لن بطول

القاهرة - مطبعة العلم - ١٩٧٠

مصطفى محمود

- الشيطان يسكن في بيتنا

القاهرة : دار الهيئة العربية - ١٩٧٣

- غوما

القاهرة - الناشرون العرب - ١٩٧٢

الاسكندر الأكبر -

بيروت : دار الهدى الجديد - د ت

محمود دياب

- ليالى الخهاد

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠

- باب الفصح ، رجل طيب في ثلاث حكايات

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب (مسرحيات مختارة) ١٩٧٤

- رسول من قرية تموة للاستغناء عن مسألة الحرب واللام

القاهرة - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٥

- لوزن لانتب الزهور

القاهرة - مجلة ناعى المسرح - ١٩٧٩

محمي بيسر

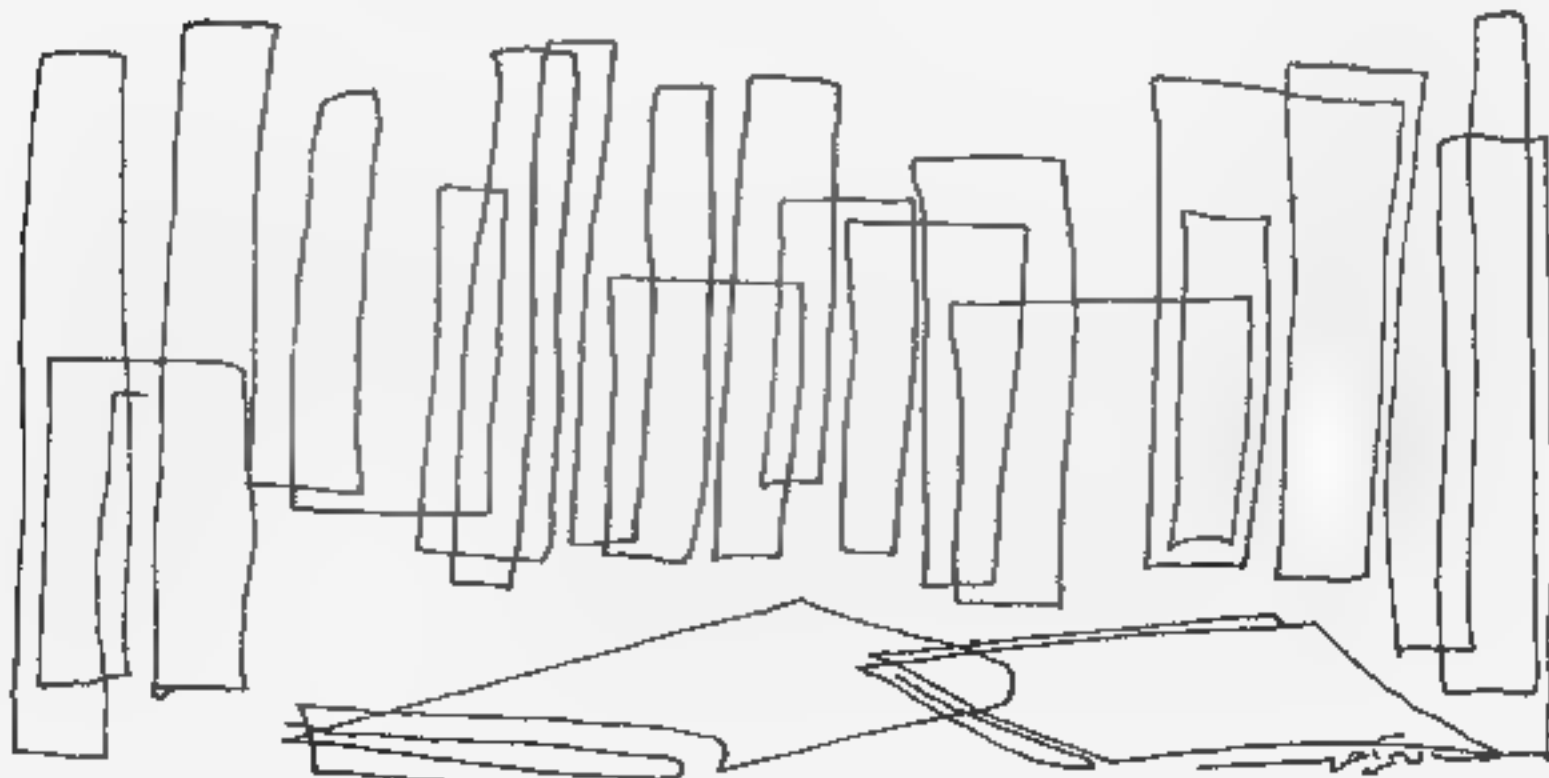
- ثورة الزنج

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للنشر - ١٩٧٠

- غمشون ودليلة - مسرحية شعرية

- القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١

- ممدوح عدوان
محاكمة الرجل الذي لم عارب
مقداد وزارة الإعلام - ١٩٧٢
شروت مع كيف تركت السيف؟ عن دار ابن رشد - بيروت ١٩٨٠
- منى هلال
هروب مدهونة اوراق
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥
- ميجانيل دومان
ليه مصرع جيفارا العظيم
القاهرة ١٩٧٢ (عرضت ٩٨ - ١٩٦٩)
- اميداني بن صالح
لزال في تل ابيب - مسرحية شعرية
لوسس الدار التوسية د ت
جبب اريخاني - بلدي اخرى
ريا وسكينة
القاهرة - دار العلم للطباعة - ١٩٧٣
- جبب مرور
قروا لعل الشمس
القاهرة - مكتبة مديوني - ١٩٧٢
- جبب محفوظ
الفيضان يمتد (مسرحيات ورواية قصيرة)
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٩
- بسم جلي
الفتية
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨
- نصري اخوري
خمسة قصود مسرحية - حفلة عشية - ثمة لطلب الحياة
- على الباغي تدور الدوائر
- باسم الخداد وهارون الرشيد
- معجون احب
دمشق - مكتبة اطلس - ١٩٧٤
- مجان حاشور
- مر الكون
- القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠
- لعبة الزمن
القاهرة - المركز العربي للبحث والنشر - ١٩٨٠
- الجبل الطالع
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣
- برج الفيل
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥
- راحة الطهطاوي (وغير التلم)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤
- مسرح شيان عاشور وهم مسرحيات الخاطيس
- الناس التي تحت - الناس التي فوق - كما ان نقطة - جنس الحرم
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤
- هارون هاشم رشيد
السؤال -
القاهرة - دور اليوسف - ١٩٧٣
- هلال ناجي :
جابه رئيس
مقداد - مطبعة المعارف - ١٩٧٠
- وليد إحلاصي
الصراف
دمشق - اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٦
- يسرى بلندي
رابعة المندوب
القاهرة - مجلة نادي المسرح - ١٩٨٠
- يوسف إدريس
عز مسرح عرب : النصوص الكاملة لمسرحيات
- المواقف
- المهرة الازلية
- الخطابي
- الحس الثالث
- جمهورية فرحات
- ملك القصر
- اللحظة الحرجة
- بيروت : الوطن العربي - ١٩٧٤



الأب لويس شيخو صدر لأول
مكتبة الآداب ومطبع

بعض الفكر

قراءات في الفكر والآداب
صلاح عبد الصبور
تقديم د. عمر الدين سماعيل
الناشر دار الفريح بالرياض
الطبعة الأولى ١٩٨٢

الكتاب الأزرق

فراد خليل
الطبعة الأولى ١٩٨٢

للكتاب الموجودة من كركجورد إلى
جاء بول ملون
تأليف ريجيس جوليه
ترجمة طراد كامل
مكتبة الآداب ومطبع ١٩٨٢

لأمة العرب

مستشرق

د. عبد الحميد حنفي
مكتبة الآداب ومطبع

وضع المسالك

إلى الله ابن فالك
مكتبة الآداب ومطبع

تأليف عبد الحميد حنفي
مكتبة الآداب ومطبع

شبه الأبطال

تأليف حكيم

مكتبة الآداب ومطبع

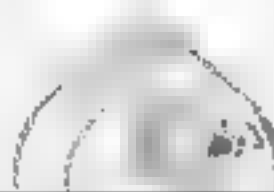
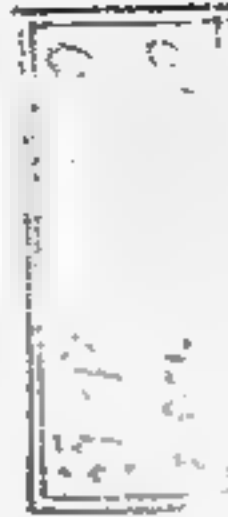
ملاحق فاحية

تأليف حكيم

مكتبة الآداب ومطبع

كتاب شعراء المصراة

محمد ووقف على تصحيح محمد



للطباعة
والنشر
والتوزيع
والتصدير

مكتبة عربية

٣٠١ شارع كامل صدقي (الغزالة) ت: ٩٠٩١٠٧ - ص.ب. ٦٣ - القاهرة
العشاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- | | | | |
|----------------------------|---------------------|------------------------------------|-----------------|
| قصص من القراءات | • محمد هزاع | هذا النوع من النساء (البرية قصصية) | • رينيه صادق |
| أعجاز النظام القرائي | • أحمد عبد الوهاب | عندما يبكي الرجال (رواية) | • أحمد حريه سمق |
| الحقيقة عند فالسقة السامري | • د. نظير لوقا | زمن الحب والغنى (رواية) | • حسام |
| عمر بن الخطاب | • د. نظير لوقا | الغنى في ذلك مرة (رواية) | • إقبال بركت |
| آخر رسالة السكك | • مأمون غريب | بنات الجبل | • يوسف فريسي |
| خلافة علي بن أبي طالب | • مأمون غريب | حب تحت المراسية | • إسحاق دكرية |
| علم الأحياء الحديث | • د. زبارة عمر لياق | تجربة حب | • إسحاق دكرية |

زوروا

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

صدر حديثاً

من سلسلة أعلام المسرح العرب
بقلم إيليا الحاي

- ١- الاستغياوس ٢- سوفوكليس
- ٣- يوربيديس ٤- بيراندلو
- ٥- شكسبير ٦- أوجين أونيل

و صدر بقلم الدكتورة هند قوام

- المدخل إلى المسرح العربي
- المسرح في مجال الأدب وعالم النفس
- سلسلة روائع الأدب الفرنسي الكلاسيكي

مترجمات
موكبير، راسين، كورنيل

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالترجمة والتعليل
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشامية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI : DAR AL-KITAB ALLUBNANI
33 Kosreini st CAIRO, EGYPT PO BOX 156 Printers Publishers Distributors
phone 742165-754301-744657 Po Box 3176 Cable KITALIBAN Beirut
Cable kitomist CAIRO TELEX 92336 Lebanon Phone 237537-254054
CAIRO ATT 134 KTMCAIRO-EGYPT TELEX KTL22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلس
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
والمجموعات الثقافية • كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث :
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث :
العربية والفرنسية والانكليزية

- مكتبة توفيق الحكيم الشعبية
- شرح مقامات الحريري
- شرح مقامات الزمخشري
- شرح ديوان أبي تمام

دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني
٣٣ شارع كورنيش القاهرة - بريد كمال
٧٤٤٦٥٧/٧٥٤٣٠١/٧٤٤٦٥٧
ص ب ١٥٦ القاهرة

TELEX 92336 ATT 134 KTM
CAIRO EGYPT

لبنان : بيروت ص ب ٣١٧٦ برفيا : كاتالان

ت ٤٠٨٣٠٤ / ٢٣٧٥٣٧ / ٢٥١٢٩٤٤ LE KTL22865 TELEX

يصدر
قريباً
العقاد
من سلسلة
أعلام الأدب
المعاصر
في مصر
دار السكوت

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- محمود حسن اسماعيل
 - أعلى الكرواح
 - صلاة ورعص
 - قات قوسى
 - لاد
 - سر الحقيقة
- فوزى العتيل
 - عبر الأرض
 - رحلة في أحياء الكتابات
- جميل محمود عبد الرحمن
 - أزهار من من حديقة النش
- محمد مهران السيد
 - بدلا من الكذب
 - الدم في الحقائق
- يوسف بطروس
 - أغاريد
 - من القلب
- يوسف عز الدين
 - طائت الحياة
- بدر توفيق
 - قيامة الزمن المفقود
 - رماد العيون
- ملك عبد العزيز
 - أحيات الليل
 - أن ليس قلب الاشياء
 - بحر الصمت
 - قال الماء

- أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
 - أوراق عاشق
- د. أحمد هيكل
 - أصداء الناي
- مبارك المغربى
 - من الوجدان
- مفرح كرم
 - نغمات الماشق
- الطوفان والمدينة السعراء
 - كمال هار
 - أنهار الملح
 - حبيبات الوهم
- كمال نشأت
 - كلمات مهاجرة
 - ماذا يقول الربيع
 - أحمل أوقات العمر
- محمد إبراهيم أبو سنة
 - أجراس النساء
 - تأملات في ثلاث الحجيرة
- محمد الفنى حسن
 - سائر على الدرب
- محمد عبد المعطى المشيرى
 - ديوان المشيرى

- ميار الديبلى
 - ديوان ميار الديبلى
- لغات المصرى
 - التزمة بين شرائع الذهب
- وفاء وجدى
 - ماذا نعى الحرية
 - الحب في زماننا
- أحمد عبد المعطى حجازى
 - مدينة بلا قلب
- أحمد هنتر مصطفى
 - مائة الوجه الثالث
- محمد أبو دومة
 - السمر في أنهار الظلم
- نهار عبد الله
 - أنزان الأرملة الأولى
- الأعمال الكاملة لبرم الخوسى
 - حيدى والمرأة
 - النص والمرأة
 - بيرم والناس
 - بيرم باقى للحياة
 - بيرم وحياة كل يوم
 - بيرم والحياة السياسية
- ماجد يوسف
 - ست الحزن والحال



Everyday life. She reviews two of his plays *La Demande d'Emploi* and *Théâtre de Chambre* drawing the conclusion that through the «Theatre of Everyday Life» represents an important phenomenon, our evaluation of it has to wait, possibly for a long time.

We have so far dealt briefly with the most important theatrical trends in world drama which, we may note, are known to Egypt, and which have been accepted or rejected with caution in view of the restrictions of the Egyptian cultural life. Drama in Morocco which is our next item may provide interesting data about drama outside Egypt.

The contemporary Moroccan scene has witnessed a number of competent playwrights, in prose or in verse, who reflect some of these art-forms, specially the *Theatre of the Absurd* as practised by Taymoul, the documentary theatre as practised by Bu^calu, and the political theatre as practised by Barashid. These Moroccan dramatists have evolved theatrical forms derived from the native folklore.

The final major section begins with a study by the Moroccan writer Abd al-Rahmān ben Zidān entitled «The Literature of War in Morocco», in which he presents a historical review of the cumulative sense of social and national consciousness in the post-colonial period in Morocco. He traces the class struggle which came to a standstill throughout the military struggle against the French colonialists. Through analysing a number of important plays, such as *ʿAwdit al-ʿAwbāsh* (The Return of the Villains) by Mohāmed Ibrāhīm Bu^calu, *Wādī al-Makhazin* (The Valley of the Storehouses) by Hassan Mohāmed al-Tarbiq, *Nar Taht al-Gallē* (Fire under the Ice) by Ahmed Bin Memenon, and *Mu^crakib al-Muluk al-Thalatha* (The battle of the Three Kings) by al-Tayyib Sadiq b Sadiqi. Abd al-Rahmān Zidān defines three distinct periods in the history of the Moroccan theatre. The first period is that of total alignment with the tradition, the second represents the total independence of the Moroccan theatre, and the third is characterized by an endeavour to find native roots for this theatre.

The writer finds that the development of the Moroccan Theatre had been divided between a dialectic and a non-dialectic interpretation of history up to the June 1967 defeat, which was an important turning point towards the adoption of a dialectic interpretation of social reality. The writer also observes that the Moroccan theatre has accomplished

important achievements, quantitatively and qualitatively. It has managed to relate itself to social reality, as it deals with the questions of liberation, unity, social justice as manifested in the work of ʿAbd al-Karīm Barashid.

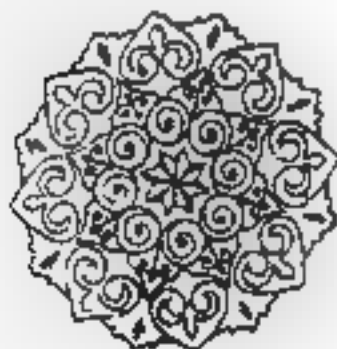
From a review of the Moroccan theatre we return to the Egyptian theatre once again. This time, however, Amir Salama deals with the Egyptian Regional Theatre which has become an important phenomenon. This theatre, according to the writer, differs from the state and privately-owned theatres, in being a theatre of amateurs, which travels to the spectators and offers performances that neither the state nor the privately-owned theatre could offer. Thus it aspires to present serious performances, which contribute to the creation of a genuine Egyptian theatre.

Despite the fact that this Regional Theatre has succeeded in presenting a few successful performances, such as that of Ali Zabaq or al-Malik huwa al-Malik (The King is the King) many of its performances are divided between folkloric traditions and the techniques of modern theatre, as in the performance of *Layāl al-Hayāt* (The Harvest Nights).

After a review of the practical problems of the Regional Theatre, the writer concludes that such an amateur theatre should combine experimentation and simplicity in handling everyday problems and the real issues which are of interest to the majority of the people.

Finally, we end with a study by Ibrāhīm Sa^cāfin entitled *The Origin of Drama in Palestine*. This a lengthy study of the historical origin of drama in Palestine, which is especially relevant, as drama historians have directed all their attent on to the rise of drama in Egypt, Lebanon, and Syria and neglected Palestine completely. The writer points out two main sources, from which Palestinian playwrights have drawn copiously, namely Arab nationalist history and the present circumstances. These plays highlight the playwrights' awareness of the danger to the nation, internal or external, specially the moves of Zionism and Colonialism.

The writer, however, concedes that these plays are technically faulty in terms of plot, conflict, and characterization because of the inability of these playwrights to master the resources of drama and because of their emphasis in their plays on morality in a rather blatant and crude manner.



Translated & Edited
by
Mahmoud Ayyad
Fakhry Kostandi

THIS ISSUE

ABSTRACT

The writer presents a careful analysis of two dramatic texts representing this trend: these are *Home and No Man's Land* by David Storey. From this interesting textual analysis, the playwright's art is revealed, and the most important aspects of this theatrical trend fully emerge, namely the non-existence of events, dependence on emotions, and the existence of conflict between the conscious mind and the subconscious.

Samir Sarhan takes us to the United States in his study entitled «Contemporary trends in the American Theatre». He begins with a discussion of the nature of the theatre in the States, pointing out that it is not restricted to dramatic texts, but goes beyond it to the total theatrical performance. The writer classifies the American theatre into the following

The Commercial Theatre on Broadway which is a theatre for entertainment and spectacle, frequented by a bourgeois audience.

The Serious Theatre off Broadway which is a serious theatre for the presentation of serious dramatic texts by such playwrights as Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, and Edward Albee.

The Serious Theatre off Broadway, which was initiated in the 'sixties by young people revolting against the American administration and the American way of life.

The Experimental Theatre which is a theatre experimenting with new forms and techniques in playwriting, direction and performance.

The Regional Theatre which is the theatre spread all over the United States.

The Theatre Workshops which are workshops for the creation of new theatrical arts.

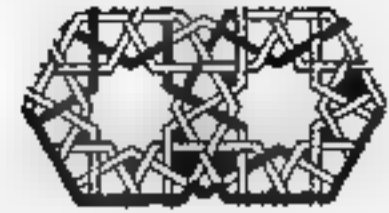
The writer stresses the experimental tendencies in this theatre, specifically those of the director Grotowski who presented new ideas in play-directing and stage performance which came to be known as the Poor Theatre. Worthy of mention also are Peter Schumann's efforts towards creating new theatre workshops based on the elimination of the written text.

In the next study, Ahmed Zaki, the theatre director continues the previous exploration of the American theatre, with a study of the *Living Theatre*. In his study, he deals with the American Living Theatre Troupe, which has left its print on the contemporary *Avant Garde* theatre. Members of this troupe are pacifists, anarchists who seek the abolition of capitalism, the state, the currency system and, who reject all forms of authority. They also stress the importance of individual liberty, the individual's right to rebel in his own way. They reject the party system, without directing their colleagues to the adoption of ideas contrary to their own inclinations.

On the artistic level, this theatre has adopted the techniques of the Theatre of Cruelty, the tradition of Eastern Sufism, Yoga, the concepts of historical psychology. In this theatre, the movement of the actors' bodies are stylized, sounds and sometimes silences and ritual signs replace words. In addition, the barriers between what is enacted on the stage and what happens in life are pulled down. For this reason, the troupe's performances were more of a show business than a dramatic representation of literary texts.

From the U. S. A. We return once more to France, where Samy As'ad tells us about the most recent art-forms of the contemporary French theatre, - the theatre of everyday life.

This theatre, according to the writer, tries to bring to life on the stage the details of everyday life, which have for so long been excluded from dramatic representation under the pretext of their insignificance. Such a theatre does away with the historical tableaux of critical realism in the Brechtian fashion. It also takes up a position opposed to that of the Theatre of the Absurd inasmuch as it upholds the metaphysics of nothingness. It is a theatre concerned primarily with mirroring simple life, which is being hemmed in by ideological systems that render life unamenable to change. As such this theatre differs from that of Brecht. The writer then discusses the theoretical propositions of Michel Vinaver who is considered as one of the most important writers of the Theatre of



make-up of characters, and offers in compensation mythical characters, of metaphysical dimensions, representing the unchangeable essence of humanity

In Artaud's theatre there is an abundance of mythical rites, incest, hysteria and madness. In regard to play directing, Artaud was fully interested in the romanticism of the place and in its symbolic value. He tried to body forth this interest by building symbolic stage sets, evoking a mythical presence and an illusion of the atmosphere of rituals, while restricting himself to the use of historical costumes for the distancing of the experience.

Within the framework of modern dramatic trends in the French theatre in the second half of the twentieth century, the Absurd is perhaps the most prominent. There is no doubt that this trend has been fully represented by a number of playwrights in more than one Arab country.

Gozlne Gawdat 'Osmán tries in her study to analyse the plays of a number of Absurdist playwrights who emerged in the 'fifties of this century in France, and who were bound together by a common vision of man's dilemma: his love of luxury, hatred, selfishness, suffering, destructive wars, and distorted ideologies. At the same time, the writer highlights the Absurdist playwright's endeavour to destroy conventional dramatic form. There is no plot, or action or conflict in this theatre. There are only characters engaged in trivial talk, without establishing any real communion, unable to act, capable only of waiting interminably for an unknown destiny.

In the writer's view, such a theatre is not negative in its impact. It is a school for the spectator, wherein he is trained to face himself, face the world around him, reject intellectual and emotional stagnation, and also any attempt to falsify reality. This theatre might have issued in man's recovery of some fragments of his lost humanity and of some hope for a true and fruitful life.

We leave France for England, and we dwell in England in nearly the same decade. Naguib Fayerq András tells us about

the theatre of Anger, initiated by Osborne's *Look Back in Anger*, first performed in 1950. Critics praised this play for a long time as an angry revolutionary play seeking to unveil the reality of British society. Critics also thought that this play introduced a playwright who has great promise and who may give so much to the British Theatre. But time has passed, and the tide of anger has receded, and it is now realized that Osborne has not measured up to the critics' expectations.

Here the researcher poses the following question: Is *Look Back in Anger* a revolutionary play in the true sense of the word? In reply, he says that if the main function of literature is to reveal social reality, then such a play attempts to spread despair and frustration. In addition, Osborne has not attempted to establish the identity of his revolutionary characters through contrast with non-revolutionary characters—characters which do not claim to be revolutionary or claim any hostility towards established social institutions, types working silently for the continuity and preservation of life.

Osborne has failed to convince us of the revolutionary nature of his protagonist. On the contrary, this protagonist seems to be a conservative and a reactionary. His relationship with the heroine is no more than a sexual attraction and an expression of a desire to dominate and enslave her, after marrying her against her family's wishes. This marriage is, in fact, one of the means of social climbing.

From the Theatre of Anger we turn to a study of the «Psychological Theatre» by Mohamed 'Enīnī.

The writer of this study reminds us that though, after Bergson's theories of memory, the emphasis on psychoanalysis in literature has assumed added importance, as manifested in Joyce's and Virginia Woolf's fiction, Eliot's and Pound's poetry, in drama it did not materialize until the 'sixties. The Epic and the Absurdist Theatre prevailed in the post-war period, because of the persistence of social and political problems. It was only recently that interest in psycho-analysis in drama came into prominence—in the 'sixties, to be precise.

THIS ISSUE

ABSTRACT

Like the controversy over dramatist and director, the controversy over the elimination of the conventional theatre art-form and the evolving of a new theatre art-form from the local folkloric elements peculiar to the environment has not as yet been settled.

With the conclusion of this section, the controversy over the historical and artistic issues is at an end.

The third section deals with the most important trends and schools in modern world drama and their impact on our theatre.

This section starts with a lengthy study of the «Brechtian Mask» by 'Ahmed Jamāl. This is basically a study of Bertolt Brecht's Epic Theatre in regard to its origin in classical drama and its ramifications in modern drama.

There is a lot of controversy concerning the nature of Brecht's theatre which is terribly confusing, and which is, indeed, responsible for widening the gap between his drama and the dramatic criticism that centres around it.

The writer deals with the concept of elimination of illusion, which represents a major element in the Brechtian theory of drama. He traces its rise in the Greek theatre and its extension into the present day. Next he deals with the concept of alienation which forms part of Brecht's Epic Theatre. The writer traces the origin of this concept to Hegel and Marx, to the Russian formalists, and to the theatrical style of the Chinese theatre. This, in no way, detracts from the quality of Brecht's contribution. Brecht uses alienation, according to the writer, with the purpose of urging the spectator to re-evaluate everything critically, including axioms and basic pre-suppositions. Actors are trained in the use of this alienating technique by speaking in the third person, rather than the second person, and narrating events in the past tense rather than the present, and reading their lines while carefully observing the accompanying directions. Hence, the role of the narrator in the Brechtian theatre is intended to enact alienation.

The writer observes that Brecht's theatre is well known among Egyptian cultivated audiences through stage performances and through translations and that a large number of Arabic dramatic texts have been strongly influenced, whether partly or wholly, by his dramatic theory. The concept of alienation is one of those concepts propounded by Brecht's theatre and made manifest in some of our plays.

The impact of Brecht's theatre on Sa'ad Allah Wanūs, one of the most competent Arab playwrights, forms the substance of the next article «Manifestations of Alienation» by Mohamed Badawi.

Wanūs, according to Badawi, was able through his use of elements from folk tradition and national history and through his knowledge of Brecht to create a political theatre, where the theatrical performance becomes an artistic, political and intellectual forum.

From the writer's analysis of Wanūs's most well-known plays, the conclusion is drawn that the theatrical text in its entirety presents a world of firm lines and fast colours, which centers around authority. This has determined the playwright to reduce the complex structure of actuality to a simplified representation.

From the theatre of alienation, or the epic theatre in general we turn with Hafiza Mohamed Abd al-Mon'īm to the theatre of Antonin Artaud, whose name is closely linked with the Theatre of Cruelty, or the theatre of anxiety, anarchy and revolt against a world proceeding towards self-destruction. Artaud was not only a playwright, but also an actor, director and dramatic theoretician who tried to establish a metaphysical theatre which does not address the mind alone, but aspires to conquer the emotions through its exaggerated effects, its ability to absolve itself from conventions, to surrender to frenzied ravings, etc. Artaud tried to take the theatre back to its source in primeval modes of existence. In his rejection of human freedom, he demonstrates the relativity of our concepts of good and evil. Thus, he rejects the psychological



Ṣaymān 'Ashūr stresses the importance of the participation of the director in the author's creative vision. He, however, objects to calling the director «the master of the theatrical performance». He presents an overall picture of the Egyptian theatre, reviewing its early beginnings in translations and arabizations of drama texts, the institution of playwriting in the hands of 'Abd'Allah al-Nadīm, and the interruption of this serious dramatic endeavour because of the British occupation of Egypt. Then he discusses the rise of musicals and farces during the British occupation, with the sole purpose of entertainment. He notes that the Egyptian theatre did not come to know the specialized director until the emergence of the George Abyyad Troupe. The writer pursues the line of the efflorescence of the theatrical movement following the 1919 revolution through the establishment of the Institute of Theatrical Arts and its impact on the theatrical movement during the following decades up to the fifties and sixties when a band of professional young dramatists appeared on the scene.

Finally, the writer presents his own private experience as one of the playwrights of this period, and deals with the special problems he faced with the directors he has worked with. He concludes by claiming that his most successful theatrical performances are those in which the director restricted himself to the text and the rendering of the playwright's vision.

The controversy concerning the question of the dramatic text and direction, which has been raging in these two studies, is once again pursued in this issue's symposium.

The next study highlights a new phase of the Egyptian theatre during the sixties, which witnessed an inundation of theatrical productions. This active theatrical movement invigorated the idea of the quest for a theatrical identity which is independent of the conventional forms of the western theatre. Ibrahim Hamāda tells us in his study entitled «Tawfiq al-Hakīm and the Quest for a Theatrical Form» that this quest was initiated by 1960 major playwrights. Yousef Idris in his well-known articles in «al-Kātib» and Tawfiq al-Hakīm in his book

Our Theatrical Form. His study is a review of al-Hakīm's theory and ideas and an examination of his thoughts and concepts as expounded in his book.

Al-Hakīm presents his concept of an Arabic theatrical mould which must fulfil the following conditions:

It should be a suitable vehicle for the realization of all theatrical forms in use all the world over, be they dramatic texts or dramatic representations. It should originate from the tradition of folklore and it should use its tools.

Thus, al-Hakīm deals with three elements of this tradition (al-furath) and these are: al-Hakawātī (the popular narrator), al-Rawī and al-Hāfi (the narrator and the story teller respectively), al-Muqallidatī (the impersonator), al-Muqallid and al-Muqallida (the male and the female impersonator respectively) and al-Madāh (the eulogist). Al-Hakawātī's role is that of the traditional narrator. He makes his entry to announce the title of the play and the name of the playwright. Then he assumes the role of the narrator if the text permits it. In some cases, he announces the time and the place of the action, or explains a mysterious thing, or gives us an indication of the future course of the action. As for al-Muqallidatī (the impersonator), he provides improvised impersonations of individuals representing different social classes, relying mainly on his voice, gestures and facial expressions. For al-Hakīm he stands for the most important constituent in this suggested theatrical mould. If there is an impersonator of male characters, there also has to be an impersonator of female characters. As for the eulogist, he is defined as one who moves from one village to another in the harvest season, singing religious songs. According to al-Hakīm he has but a secondary role.

Finally, the writer reviews al-Hakīm's practical applications of his theory to a few world drama classics. He concludes, however, that al-Hakīm's theory seems to be a 'but impossible' and that he has merely been staging a return to an early period of the Greek theatre, where one actor impersonated all the characters in the play.

THIS ISSUE ABSTRACT

Al-Hakim's treatment of myth is the topic that **Foad Dawara** chooses to deal with in the third study in this issue – namely the resurrection of Isis by **al-Hakim**. He traces a number of elements in **al-Hakim's Isis** to their source in the original myth and in the different renderings of it. Because such a play is a rewriting of the original myth, the writer argues, it bears the vision of the playwright or his perspective. The researcher then tries to specify the playwright's contribution. One of the notable conclusions of the researcher is that **al-Hakim** in trying to clear the myth of the atmosphere of superstition which exploits the common people's ungrounded belief in the presence of miracles, manipulates the conflict between two behavioural patterns, one is related to befogged thinking, the politician's handy weapon, and the other to the faculty of reason as an infallible guide. This provides the basis of the conflict between means and ends.

The writer goes on to say that, when **al-Hakim** presents Set and his supporters as the victors in the contest with Isis and Hórus, **al-Hakim** makes it clear that it is by means of trickery and bribery that the former triumph. The writer also points out that **al-Hakim** uses one of the characters of the play, that of **al-Karib** as his mouthpiece to demonstrate that the triumph of evil is short-lived and that good has to triumph in its own right and because of its own power, and in conformity with the principles of Isis.

Thus the ancient Egyptian myth comes to life once again in Modern Egyptian drama. With this *resumé*, we conclude the first section in this issue. The second section begins by a study by the director **Sa'ad Ardash** entitled **The Theatrical Performance: the Dramatic Text and the Director**. This is the first of three studies in this section and it is particularly associated with the theatrical form.

In this study the writer points out that despite the fact that theatre is an art-form which depends primarily on the text, just like any other form of literature: fiction and poetry, it differs greatly from these purely literary art-forms, in the sense that a dramatic text comes alive on the stage only as a result of the co-operative activities of a number of artists,

foremost among whom are the actors and the director. Therefore, the written text is a genre of creative writing which differs vastly from «the theatrical performance», just as lifeless scripts differ from real life that throbs with vitality and excitement. From this perspective the director's work is to be considered creative and modern theatre cannot do without the directors' efforts. Because of this essential difference between the written text and the theatrical performance, it has become quite legitimate to talk about the freedom of the director in interpreting the playwright's text. Such freedom, however, is restricted as it is based on a number of specific criteria in such a way that the director's interpretation must not go beyond the text's ultimate objective. **Jacques Copeau**, the eminent French director, has summed up these criteria as quoted by the writer in the following:

The director does not create new ideas, he only rediscovers them.

The director translates the playwright's vision into action. The director has to read the text intelligently and take in all implied gestures.

The writer then stresses the importance of finding a minimal level of understanding and agreement between the playwright and the director concerning the thought-content of the play and its method of presentation. Finally the writer presents a number of significant anecdotes of his own experience as theatre director.

The previous study presents one of the points of view about an old but self-renewing issue put forward by a professional academic in the field of directing. What then is the playwright's view of the same issue?

No'man Ashur, the eminent playwright provides the answer in his article entitled **The Maker of the Dramatic Text and the Director of the Theatrical Performance**. This time, the issue is broached from the playwright's point of view, a point of view formulated on the basis of his experience.

THIS ISSUE

ABSTRACT

It is only natural that this special issue about drama should start with the beginning of drama in ancient Greece. This, however, is presented as a long-standing misrepresentation of facts.

The first study in this issue by **Hayam Abu Hamda** stresses this point and calls for a revision of facts especially after a number of European scholars have found documents and texts demonstrating that the first theatre in antiquity is the theatre known to Ancient Egypt.

The ancient Egyptian theatre is closely associated with the myth of Isis, Osiris and Horus which is one of the oldest religious myths known to Ancient Egypt. This theatre of Ancient Egypt is closely associated with the temple and the priests. At the time, the temple besides its religious function was an academy for scholarly research, a repository for secrets, and only on special occasions used throughout time as a theatre for enacting representations of the Isis myth.

This study deals with a number of dramatic versions of this myth, which reveal its rich dramatic potential as is evident in the ancient texts that have been found. The interpretation, analysis and elucidation of the purport of these versions pivot around two major themes: the first is of a political nature and the second is closely associated with the teachings of Osiris and the moral values he advocated.

Such was the Egyptian theatre in antiquity, but like many other aspects of Ancient Egyptian civilization it mysteriously disappeared. The spirit of this theatre, however, lay dormant for a long stretch of time until it re-emerged in the Middle Ages, in what came to be known as the theatre of **The Shadow Play**. Hence comes the rationale for the second study presented in this issue, by **Medhat al-Gayar** and entitled **The Theatre of the Middle Ages under Islam**. Al-Gayar starts off from an idea based on two major premises: first, the search for a theatre art-form in the tradition (**al-Turath**) must stem

from the text and not from the theatre milieu alone; the second is that the political, religious, social and intellectual climate in a given historical period as such makes it possible for a given literary genre to emerge and that every society has its own specific set of circumstances which distinguish this type of literary genre from its counterpart in another society.

In the present study the writer finds that he has to deal with dramatic texts from the repertory of the tradition (**al-Turath**) partly represented by **«al-Ta^{sa}»** (lamentations) and partly represented by **«Babat»** (scenes) from shadow plays. In order to delimit his area of study, the writer restricts himself to such **«Babat»** (scenes) as have so far been handed down to us. He launches himself on an in-depth study of **Ibn Dani^{al} al-Mu^{si}fi**'s three best known **Babat**. He points out that they portray the distinguishing qualities of their age and that they did deeply influence the later makers of shadow plays. The writer, however, presents a comprehensive study of the aesthetic structure of **Babat Ibn Dani^{al}** (**Scenes from Ibn Dani^{al}**) coupled with an analysis of their form and content (themes). He also presents a linguistic analysis of their style, relating all this to a social vision, which places such imaginative writing in the context of a higher level structure in accordance with the concepts of generative structuralism.

Turning once more to the Ancient Egyptian myth and the drama that derives from it, we note that after a long absence, it has made an appropriate re-entry.

Tawfiq al-Hakim has been for a long time fond of the character of Isis, so much so that in his play **Scheherazade** he likens Scheherazade to Isis. Moreover, when he looks for an expression that portrays the beauty and purity of his protagonist Saniyya, in his novel **«Awdat al-Roh»** (**The Return of the Soul**) he finds nothing better than to liken her to Isis. Finally, his infatuation with this character is crowned in his play that bears this name.



مركز تحقيقات علوم اسلامي



طابع المکتبة العامة للکتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization, Cairo

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Antar

Ismah Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

DRAMA TRENDS AND ISSUES

vol. II

no. 3

April - May - June - 1982.